MESTER

SPECIAL ISSUE

WRITING AND REWRITING:
THE DYNAMICS OF COMPETING VOICES

XXXVII

2008

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES

MESTER

SPECIAL ISSUE

WRITING AND REWRITING:
THE DYNAMICS OF COMPETING VOICES

XXXVII

2008

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief
Chak Han Laura Lee

Editors
Joanna Dávila
Vanina Lasseron-Eisenhart
Helen B. Ellis
Yeon mi Lee
Alison L. Stewart
(Winter & Spring Quarters)
Jacqueline Torres
Ana María Vargas
Gabriela Venegas

Contributing Editors
Bethany Beyer
Bahiyyih Hardacre
(Winter & Spring Quarters)
Megan Lorraine Debin
Catalina Forttes Zalaquett
Sarah D. Harris
(Fall & Winter Quarters)
Inkoo Kang
Therí Alyce Pickens
(Winter & Spring Quarters)

Faculty Advisors
Adriana Bergero
Jorge Marturano

Layout
William Morosi

Mester (ISSN 0160-2764) is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

Submission Guidelines. To be considered for publication, manuscripts should follow the conventions of the latest edition of the MLA Style Manual. It is presumed that all submissions are original research, and not previously published in any other form. Submissions that are being considered by another journal or any other publisher will not be accepted.

An article submission should have no fewer than 15 pages (3750 words) and no more than 25 double-spaced pages (8000 words), including endnotes and Works Cited (the bibliography should start on a new page). Please use Times New Roman font, size 12 point, and number all pages, including the bibliography. Please do not write your name on the manuscripts but include it in your cover letter, along with: the title of your article, your institutional affiliation, e-mail, work and/or home address.

Submissions of reviews for works published within the past year are accepted for the following categories: academic books, linguistics, film and fiction. Reviews should be between 500 and 1500 words in length. Publishers and authors are welcome to submit books for possible selection. Please send complete submissions electronically (via e-mail) and only use Microsoft Word 95 or higher.

Address all correspondence to: Mester, Editor-in-Chief, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532 or mester@ucla.edu. For more information, you may visit www.studentgroups.ucla.edu/mester.

Annual subscription rate is $30.00 for institutions/individuals and $15.00 for students. Please add $5.00 for subscriptions outside the U.S., Canada, and Mexico. Please make checks payable to "UC Regents."

Article reprints can be obtained through ISI: tel.: (800) 603–4367 or service@isidoc.com or www.isidoc.com

Mester is indexed in the MLA International bibliography and is listed in the *ISI Web of Science*.

Copyright © 2009 by the Regents of the University of California. All rights reserved. ISSN 0160-2764.

CONTENTS

VOLUME XXXVII 2008

INTRODUCTION v

ARTICLES

Maria Spitz. A Reconsideration of Martín Adán: The Case of *La casa de cartón* 1

Shimberlee Jirón-King. Breaking the Silence: Contesting Manifest Destiny in María Amparo Ruiz de Burton's *Who Would Have Thought It?* 19

Silvana Moreli Vicente Dias. *Brasis calcados*? Provincianos na arena modernista 41

Jesús Torrecilla. Tradiciones inventadas: el liberalismo de *Lanuza* 65

INTERVIEWS

Bethany Beyer, Oriel María Siu, Gabriela Venegas. La visión femenina ante el amor, la naturaleza y la historia: Una charla con Gioconda Belli 83

Catalina Forttes Zalaquett. Alberto Fuguet en conversación: "Mientras más diverso sea un país, más divertido. Un país que sólo escuche cueca me parece peligroso". 99

Eun-Kyung Cecilia Choi. Una charla con Diamela Eltit 113

REVIEWS

Franchetti, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. (Débora Racy Soares) 127

Moore, Robin D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. (Bethany Beyer) 137

CONTRIBUTORS 141

Introduction

Advances in technology have transformed the way people interact and communicate, paving the way to a truly global era. Especially the internet and television have changed the method and rate at which we relay, exchange and process information. These communication media, along with faster and increasingly accessible means of transportation, have served to not only reduce the distance (both cultural and geographical) between people and places, but also to simultaneously enhance and efface differences between us.

In this special issue, *Writing and Rewriting: the Dynamics of Competing Voices,* we the editorial board members were interested in exploring what kind of impact these phenomena have on human relations. Specifically, are they altering the dynamics of competing voices and the traditional binary, top-down power paradigm? If so, are artists and critics attuned to these changes? Do their works evince the emergence and development of alternative models? Do they take into consideration these alternative relational models when they dialogue—write and rewrite—with other artists, critics, or texts? The following articles and interviews were the result of our call that sought to address such questions. Although the selected articles and interviews may not provide conclusive answers, we hope that they shed light and promote further interest in this topic.

This intellectual endeavor has been made possible thanks to the collective effort of the entire editorial team, the invaluable mentorship from both Professor Adriana Bergero and Jorge Marturano, the support of the Department of Spanish and Portuguese, and the generous financial support of the Del Amo Foundation and the Graduate Student Association. Without further delay, I now invite you to turn the page and read the articles, interviews, and book reviews featured in this special edition.

Chak Han Laura Lee
Editor-in-Chief 2007–2008
Mester Literary Journal

Articles

A Reconsideration of Martín Adán: The Case of *La casa de cartón*

Maria Spitz
South Dakota State University

> *"...ojo puesto en todo ya ni sabe lo que ve."*
> *–Silvio Rodríguez*

Critics have only intermittently turned their attention to the radically innovative *La casa de cartón* (1928) by the Peruvian Martín Adán in the academic impulse to re-evaluate the Spanish American literary canon after a frenzy of Boom and Post-Boom criticism. One possible reason for this relative lack of attention is a tendency by critics to obfuscate the contribution of Adán's only "novel" to the Spanish American literary canon by considering it the work of a writer who rejects social concerns or criticizes the social, without proposing an alternative based on action.[1] This presumed renunciation occurred at a time when some Peruvian intellectuals experienced an awakening to injustices in their societies, especially with regard to the exclusion of indigenous cultures from national discourse. The most famous examples of such an awareness in the Perú of the 1920s were Cesar Vallejo's socially committed poetry and chronicles or José Carlos Mariátegui's essays, which turned to nationalist forms of Marxism and *indigenismo* to address social problems. Perhaps due to the critical tendency to see Adán as the polar opposite of Vallejo and Mariátegui, both of whom remain widely read in Perú's intellectual circles, most of the criticism to date has situated *La casa de cartón* within what Julio Vélez has called the "insular" (1067–68), as opposed to the collective face of Peruvian modernity, which strove for a national expression of cultural identity. Similarly, critics have identified Adán's text with what Hugo Verani, among others, has deemed the "vanguardia estética," which reflected a more intellectual attempt to deconstruct through European experimental forms the faith in rationality and progress that

accompanies capitalist expansion, presumably rather than projecting concerns with the social milieu (Introducción 12).[2]

Undoubtedly one could say that *La casa de cartón* belongs to what Nelson Osorio has labeled the cosmopolitan vein of the Spanish American *vanguardia*, due to Adán's preference for the urban motif and "el buceo en la subjetividad" (241), as well as in his radical rupture with inherited literary forms that, according to Osorio, would culminate in the Boom (242). One of the most compelling reasons for identifying Adán's text with this tendency of the Avant-garde would be its defiance of generic classification. Critics have alternately called *La casa de cartón* a poematic narration (Sánchez, *Introducción crítica* 156), a poetic novel (Castro Arenas 203; Unruh 110), and "anti-literatura" that we should situate in an indeterminate space between poetry and prose, a lyric novel and an intimate diary (González Vigil 188). The text is comprised of a series of unnumbered fragments that begins at the end of the summer vacation with a nameless adolescent poet who must travel from Barranco, a beach community popular with upper class Peruvians and foreign tourists, to school in Lima: "Ahora hay que ir al colegio con frío en las manos" (Adán 21). It ends with what would appear to be the end-of-the-day train ride: "Ya se acabó el bochorno, el estarnos quietos, el fastidio encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas" (96). In between are impressions with only a trace of a conventional plot and no apparent chronology, comprised mainly of scenes of Lima, Barranco, and a group of teenaged intellectuals, filtered through the narrator's poetic consciousness.

The generic ambiguity, the primacy of the narrator's poetic consciousness, and the text's level of difficulty, have contributed to the image of Adán as a "pure" poet without social concerns, a literary bohemian who isolates himself from collective possibilities, who remains disdainfully evasive, aristocratic, and apolitical. Peter Elmore goes so far as to assert that what he considers the "cynical," hermetic quality of *La casa de cartón* is indicative of the author's "elan aristocrático" and results in the artist's total isolation, as well as the impossibility of Adán creating alliances outside of a small community that shares his "eccentricity" (39, 67).[3] However, such an evaluation, I believe, is based on essentialist oppositions between the private and political, as well as representation and non-representation, which seem arbitrary and artificial, resting upon the notions of reality as a

photographic representation and political action as collective in its hegemonic sense rallied around one single ideological identity.

Notwithstanding the experimental nature of Adán's work, the present study calls into question the idea that *La casa de cartón* and its narrator are divorced from the social milieu. My approach is both theoretical and historical. Specifically, I will analyze ways in which the text engages with literary and social questions of the time in order to expose ideologies and the exclusionary oppositions and identity politics that characterize them in order to provide a radically alternative model of collective cultural endeavor.

I focus first on what Michel de Certeau has called "practices of space" or "spatial practices" (*The Practice* 96, 100), and the "tactics of wandering" ("On the oppositional" 6–32), which he distinguishes from Michel Foucault's metaphor of the Panopticon, used to analyze the formation of modern, individual identity. Foucault bases his ideas of the modern individual on Jeremy Bentham's prison model, the Panopticon, which allowed an omniscient supervisor to see all prisoners from a tower above, so that prisoners would internalize individualized subjectivities that made them keenly aware of their visibility, thereby making them complicit in their own subjection (201–02). For Foucault, this model symbolizes the formational process of the modern "soul" (identity) through a "microphysics of [...] punitive power" that continually supervises, trains, and corrects the social body (29). De Certeau opposes the "tactic" to the "strategy," the latter being tied to a "proper place:" "tactics are calculated actions determined by the absence of a proper *place*. No delimitation of exteriority (ideology, *a priori*) furnishes it a condition of autonomy" ("On the oppositional" 6). The condition of autonomy is partly what grants a strategy a globalizing vision, while the nomadic tactic inscribes a pathway that is the consequence of and reciprocal to Foucault's Panoptic analysis of power structures (*The Practice* 96). While Foucault's supervisor depends on a static, God's-eye view, de Certeau's nomad reflects an ubiquitous perspective in constant movement. This approach proves to be especially useful if one considers the text as an incarnation of an adolescent's impressions on his way to and from school as he looks out of the window of a train and adopts various perspectives in his literary musings.

Within de Certeau's framework, I examine from an historical view the narrator's multi-faceted perspective, as compared to the unitary

perspective of the text's most mysterious figure: Ramón, one of various artist characters whose "death" appears to incite the narration. Some critics have considered Ramón as the narrator's alter ego, representing the "man of action" that the narrator renounces in favor of inertia, passivity, and literary contemplation.[4] Others posit that the impossibility of distinguishing between Ramón and the nameless narrator forms part of the latter's insistence on deconstructing the concept of integrated identity that forms such an important part of the realist novel.[5] While I reject the first interpretation, I do not think that the second is erroneous, but rather incomplete, since it ignores fundamental differences between Ramón and the nameless narrator.

One finds the fusion of the narrator's perspective with Ramón's in the text's twenty-fourth fragment, where they do seem to share the same skepticism in the face of the models that traditionally divide cultural expression into a dichotomy of the Spanish American versus the European. In the text's twenty-third fragment, both intellectuals mock the "concepto behaviorista de la humanidad" (Adán 56) in the works of Shaw, Pirandello, and Joyce, as well as "las vidas perfectamente humanas e inútiles [...] sin inhumanidades" (57) of writers such as Benavente and Pérez Galdós. Their criticism of Hispanic and European fiction centers on its characters whose identities do not deviate from hegemonic forms—the Church and science—and narrators who create a distance between reader and character, as part of the hegemonic impulse. The authors portray the so-called "deviants," "que el lector ve de lejos, sin peligro" (57), but the authors do not permit us to approach their creations outside of the bounds of "dignified" humanity. Ramón, like the narrator, rejects these models.

In spite of their shared mockery of current models, the narrator and Ramón portray "humanity" in a markedly different way, in scenes where their perspectives diverge. In the text's twenty-second fragment, the narrator reads an excerpt from Ramón's diary that presents a "human" description of a man in order to "rehacer íntegra" (52) the man's figure in the mind of his reader. Here, Ramón resembles César Vallejo after the publication of *Trilce* (1922), a radically experimental poetic collection, and Vallejo's later Parisian chronicles that reflect his rejection of experimental forms and his commitment to Marxism. For example, in "El duelo de dos literaturas" he denounces the literature of "Byzantine" (*El arte* 111) writers, whose work he considers egotistical and emptied of social content. Also, in "Poesía nueva" and "El

arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de las clases," he rejects cosmopolitan techniques and metaphors, which he considers pompous "juegos de salón" (114), and advocates simpler, "human" or proletarian poetry (134). Like Vallejo, Ramón wishes to make a social statement through a description with "human" language. The nameless narrator, though, finds Ramón's portrayal unconvincing: "Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen que de aquel hombre había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo [...] trasmutados en tontas ganas de señalar algo [...]. ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?" (Adán 53). Here the narrator questions the possibility of writing any portrait that does not relate as much to the writer's "place" (preconceived models of thought and experience based on "gestos propios") as to the object portrayed ("facciones ajenas," based on external actions viewed through the writer's own lens) "para señalar algo;" that is to say, to convey a social message that has as much to do with the writer as it does to what he observes.

Therefore, while Ramón writes with a totalizing view of the man's face, eyes, fingers, etc., his interpretation of these "facciones ajenas"—"el dedo de los ociosos, el de los canónigos" (52)—originates in a vision which creates the same distance between subject and object as the other institutional forms of identity that he criticizes. The nameless narrator, in turn, does not see the same unity in the man initially, and questions the effects of Ramón's automatic dismissal of the man's Hispanic heritage:

> Porque yo veo ordenarse los datos que dice Ramón... humanamente [...]. Y también veo a aquel hombre disperso, incompleto [...]. Yo siento ahora un deseo [...] de hacerle las tremendas preguntas cuyas respuestas revelan la humanidad o la inhumanidad de un sujeto. "¿Es usted leguísta? ¿De cuál marca fuma usted? ¿Mantiene usted una querida?" (53)

The nameless narrator questions the value of what is "human," by implying that his friend's idea of humanity instead produces ideology. Ramón's version of "human" segregates, creates hierarchies, and makes necessary the questions that divide people into

factions—*leguísta*/communist, bourgeois/proletariat, *propio/ajeno*—that share no common ground and are arbitrarily assigned. According to Foucault, this type of binary thought is part of the "double mode" of the exercise of panoptic, individuating power over others: "that of binary division and branding (mad/sane [...] normal/abnormal) and that of coercive assignment of differential distribution (who he is; where he must be; how he is to be characterized)" (199).

Ramón's binary thought and labeling, as interpreted by the narrator, also resemble those of José Carlos Mariátegui, who advocated a new Marxist-ndigenist myth that would replace decadent bourgeois culture and reactionary *criollismo*. Examples of this vein of Mariátegui's thought are found in "El ibero-americanismo y el panamericanismo" (*Obras completa*s 12: 26-30), where he declares the separation of America from "la España reaccionaria de [...] Primo de Rivera" (30); "Pasadismo y futurismo" (11: 20–24), where he criticizes what he sees as *criollo* literature's adoration of the viceroys; "Nacionalismo y vanguardismo" (11: 72–76), in which Mariátegui advocates the rejection of the Hispanic as part of foreign imperialism, and the resurrection of Perú's Incan roots; "El hombre y el mito" (*Obra política* 308–10), in which he posits the replacement of "decadent" religious myth with a new mythical paradigm based in socialism; and in "Indigenismo y socialismo" (223–26), where he links the vindication of indigenous elements with socialism.[6] Like Mariátegui, Ramón dismisses as reactionary the Hispanic heritage incarnated in the man's "dedo de canónigos."

To this vision, the narrator adds another: "Si aquel hombre respondiera que él era monarquista, que él no fumaba por carecer de narguilé, que él amaba a una vieja piadosa [...] ya podría yo saber con certeza que aquel hombre lo habíamos hecho nosotros, Ramón y yo" (Adán 53–54). In his portrayal, the nameless narrator, like Ramón, inserts his "gestos propios;" he remembers his Hispanic heritage while still documenting the man's material circumstances. The passage that sums up the narrator's comparison contrasts fragmented potential with what he sees as Ramón's vision of emptied wholeness: "Niños hay que no son sino la alegría de la gorra marinera—niños que ni siquiera son la gorra que llevan— [...]. ¿Qué será aquel hombre?" (54). In emphasizing the impossibility of knowing the true interior reality of another, the narrator implies not the sterility of all writing, but rather the inclusive possibilities that open up when one recognizes

the exclusionary impulse behind unitary *a priori* models such as that which informs Ramón's perception. In trying to interpret the man through the lens of a more social language and a God's-eye view, Ramón creates the opposite; that is to say, he creates a narcissistic fiction based on his own "gestos propios," which acts on a hegemonic impulse that he wants to impose on the social milieu. In turn, the nameless narrator sees fictional man as made up fragments of thought and experience, which add up to no particular "whole" and allow for inclusion of disparate elements that come from disparate "places," in social discourses. His "tactic" of vision does not presume a subjectivity or identity autonomous from his object of observation.

This tactic becomes clearer in the *La casa de cartón*'s eighth fragment, where the narrator compares Miss Annie Doll, one of several non-Hispanic tourists, with a tree: "Pero Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol [...]. Tú eres una cosa [...] que lleva un Kodak [...] y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad... Un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío" (30). Ramón, like Vallejo, rejects metaphorical games and shows an antagonism toward the city. According to the narrator, he also creates binary categories: the "inauthentic" *gringa* as opposed to the tree's natural, autochthonous "authenticity," which also reflect a polemic between Vallejo and Mariátegui regarding cosmopolitan theories and techniques. Whereas Vallejo, in "Autopsia del superrealismo," considered Surrealism as a dying, bourgeois genre (*El arte* 83–89), in "El balance del suprarrealismo," Mariátegui saw in it the subversion of bourgeois rationality and identity (*Obras completas* 6: 45–52).[7]

Ramón's interpretation of Miss Annie Doll also resembles Mariátegui's assertion that, to create a truly national literature, cosmopolitanism would necessarily take the *vanguardista* intellectual back to Perú's Incan roots, socialist in nature (11: 25–29, 72–76; *Siete ensayos* 11–12, 48–54). In the tree that is "anticuado" and "recordador," Ramón looks for a return to national purity in a totalizing myth distinct from the ridiculous *gringa*, amateur anthropologist with her static vision, as reflected in her Kodak, and a suitcase that can hold an entire civilization. But in his search, according to the narrator's point of view, Ramón commits the same mistake as she does: the impulse to dominate instead of communicate, and to hold a distancing global view based on ideology, instead of proximity, which inevitably

prohibits acknowledging the multiple realities that his binary views do not include.

In contrast to this vision, the narrator's springs from the interstices that he looks to in order to question the exclusionary impulses inherent in binary oppositions and he also speaks from his urban reality. The Englishwoman is a *jacarandá* found in the city, on Mott Street, "con un muñón de flores violadas [...]. Ante él dudamos como ante los huacos del Museo, que no sabemos si son de Nazca o de Chimú, si auténticos o falsificados" (Adán 31). Even more crucial, by questioning the artifacts, the narrator renounces what Roberto González Echevarría has designated the mediating anthropological discourse that characterizes twentieth-century Spanish American narrative, whose object is not nature, but rather language and myth.[8] That is to say, the nameless narrator rejects what Elzbieta Sklodowska calls "la única estructura sobre la cual la vanguardia había edificado su estética: el paradigma mítico" (159). In doing so, he points to what he sees as the flaws in the ideas on how to effect social change proposed at the time by declining to adopt the global view of *indigenismo* or an original, autochthonous identity as an ideological model. This rejection reflects not a lack of concern for such issues, but rather a wariness of any unitary, exclusionary, or Panoptic vision.

Adán's text, however, does not simply rest upon his criticisms of ideology. The reader finds the narrator's alternative model for collective artistic endeavor in the way in which he and Ramón respond to Catita, Ramón's only love interest. Ramón's bases his response on a rejection of her Catholic morality, seen in his previous dismissal of a man's "dedo de canónigos." In the ninth fragment, Ramón shows the narrator a trifle that Catita has given him: "una estampa en que hay un ángel con cara de estreñido y un crepúsculo bellaco en primer término. Un regalo de Catita rra, rre, rri, rro, rru, tontería de internado" (35). Ramón considers the gift nothing more than a silly toy from a Catholic schoolgirl, which represents the useless Hispanic tradition and its concomitant morality, implicit in the playful use of the word "estreñido" that prohibits sex outside of marriage; and Ramón is frustrated because Catita rebuffs his sexual advances.

Ramón denies that creative possibilities exist within the Hispanic context and renounces games because he considers any game that does not find meaning in the Marxist "realist" sense of proletarian life to be useless and cut off from the "real world." Even more significant,

Ramón sees woman only within the context of her material presence: her sexuality. His vision of her does not reach beyond the limits of her hegemonic identity; instead, it has only shifted from the terrain of the virginal, spiritual woman of Catholicism, defined by her lack of sexuality, to Marxism's materialist terrain, defined by her freedom to have sex with whomever she pleases. In the end, though, she is still defined as a sexual object, and thus, from the narrator's point of view, represents the metaphorical "death" not only of the woman, who in this case also represents cultural expression, but also of the man who "loves" her.

One finds the fullest expression of this idea in the *La casa de cartón*'s thirty-fourth fragment, where Ramón realizes his desire in a dialectical description of the sexual act that is equivalent to his metaphorical death:

> Ella encajaba una pierna gorda [...] bajo la derecha de él [...]. Ella permanecía impasible como una ramera. [...] Ramón enflaquecía. Ella engordaba. Ramón era una bestia que empezaba a hacer ideas. Ella era una mujer que principiaba a bestializarse. [...] Pasaba atronado el ferrocarril de la noche. Ramón y ella subían [...] a un triste y oscuro vagón de carga. (78)

Metaphorically, the sexual act signifies Ramón's "maturity," which for him has translated to the adoption of an exclusive model and the end of childhood's inclusive vision. Upon realizing his desire, Ramón begins to have ideas, or rather the Idea: a unitary model that imposes itself and thereby excludes multiple cultural dimensions. As he "matures," his ideas make a beast of the woman, a person defined only by her sexuality. Thus, "maturity," like the conventional "humanity" seen in Ramón's previous portrayal of a man, equals the adoption of one ideology from a strategic, God's-eye view. Ultimately, such a vision equals the metaphorical death of any attempt to portray the complexities of humanity, which prefigures the "death" of Ramón.

Ramón's response to Catita does not convince the nameless narrator to accept his vision. The narrator, whose fourteen years of age oppose Ramón's sixteen, obviously admires his friend: "Yo voy con él, cerca de él, con oscuro disgusto de que mis pies no lleguen al suelo" (33) Yet, he is wary of the exclusionary tendencies of Ramón's "maturity," or unitary ideology: "Pero, en cambio, en mi

mano demasiado larga, caben los lomos de todos mis textos" (33). Despite the passage's humor, there are provocative implications in this confrontation between Ramón's "maturity" and the narrator's "childishness." Whereas Ramón looks for that which coincides with his unitary identity, associating Catita's trifle with infantile games of a schoolgirl that has not yet reached his level of "maturity," the narrator finds solace in the image, in multiple models (his books), and in the repetition of the vowels: that is, a chance to recreate himself: "Mi vida pende de una primera nota como una miguita de pan de un hilo de telaraña" (33). The narrator's life depends on the vowels, which represent an openness to and engagement with, rather than imposition on, what he observes through language, since for him language permits a way of seeing and relating to the world, as opposed to vying for hegemony.

In the narrator's own portrayal of Catita, who is one of many adolescent girls with whom he flirts throughout the text, he, like Ramón, includes (a description of) Catita's material aspect in the text's thirty-fifth fragment, and at the same time parodies her Hispanic literary portrayals from the Medieval era to the *vanguadista* present. Furthermore, it becomes evident that for the nameless narrator, there are two kinds of materiality in play: "Ella era una brava catadora de mozos. Todos nosotros hubimos de rodar la cabeza por sobre su pechito duro y redondo. Así de este amor inevitable hacíamos una era—'Cuando yo enamoraba de Catita [...]'" (79). On one hand, this statement is an innocent commentary on a flirtatious schoolgirl who enamors a group of boys, and whom the boys, as men, will one day remember. On the other hand, Catita represents the era of a Medieval Hispanic schoolgirl: "Catita es un nombre gótico; hace pensar en ojivas lívidas de crepúsculos, en fuentes de bronce musgoso, [...] en moñosos cinturones de castidad" (79). Next, she becomes the womanly ideal of a post-Independence, racially pure jewel of the bourgeois/realist house: "Catita era una ventana rubia de mediodía; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sobrillón de trapo para la playa, un lazo loco de colegiala" (79). Here she represents the decadent era of the *modernista* poets: "Catita [...] mariposa diseca, serojo de ictericia o amarillo gorro de jebe [...] Catita, [...] con botecitos panzudos" (79–80). Finally she is the new Marxist/nationalist icon of twentieth-century Lima: "Catita mar redondo encerrado en un muella semicircular, embanderado de ciudades" (80).

Above all, Catita is only a name and a girl: "Catita, todas las vocales apareciendo en ella, cabal, íntegra, en cuerpo y alma en la a desapareciendo poco a poco [...] en la e tierna y boba; en la i flaca y fea; en la o, casi ella pero no [...]; en la u, cretina, albina..." (80). In a radical parody of the portrayals of the woman ideal throughout Spanish American literary history, the narrator, "de abajo arriba" (79), lowers Catita the Idea to her basic and immanent materialities of language and the persona represented by language, so that she can be perceived in all her possibility and impossibility. The unitary portrayals, from the narrator's multiple perspectives, are Ideas erroneously taken for reality. His game in no way represents a return to a mythical origin, since he constantly juxtaposes each idea with the image of the girl and the adolescents. Nor is adolescence here a Freudian regression, a return to the exclusively Hispanic[9] or the stage of an "underdeveloped" country that one day hopes to be its father, Europe.

This distinctive response to Catita, in turn, signals a crucial similarity between Ramón and the nameless narrator, for the reference to "los barquitos de papel" at the end of his parody is an image unmistakably *vallejiana*. The reader may recall, for example, the third poem of Vallejo's *Trilce*, where the poetic voice remembers childhood in the image of paper boats that he launches with his brother, a time of harmony:

> Ya no tengamos pena. Vamos viendo
> los barcos ¡el mío es el más bonito de todos!
> con los cuales jugamos todo el santo día,
> sin pelearnos como debe de ser;
> han quedado en el pozo de agua, listos
> fletados de dulces para mañana. (*Obra poética* 172, my emphasis)[10]

The narrator uses Vallejo's techniques and images to call for a truce during a time of polemics and division that separate those with similar goals of changing society, but with conflicting ideas on how to reach them. In fact, many of the poetic techniques in *La casa de cartón* can also be found in Vallejo's poetry, including the play with the concepts of life and death, humanity and inhumanity, and the "abajo arriba."[11]

The artistic vision given to us by the narrator is an alternative form of collective endeavor that does not depend on a unitary model that

inevitably excludes someone or something. To the contrary, the narrator posits adolescence as a metaphor for collective activity in which artists, in all their discursive diversity and from their respective places, may launch their paper boats without the impulse toward the mythical hegemony of a unitary cultural identity or ideology. Ramón, from the narrator's point of view, begins with the global—Marxist realism in Vallejo's case and an *indigenista* Marxism in Mariátegui's case—and imposes it from top to bottom, rejecting cultural concepts that do not coincide: "Quedó Ramón en el cielo, en aire, en medio, en equilibrio. [...] Ramón cayó mal, de barriga, de bruces" (Adán 79). In contrast, the narrator lowers the Idea to a place where he can create a multitude of connections and the possibility of reciprocity between subject and object: "Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado. Todos somos imágenes [...] que se folian o se enyesan y fenestran. [...] Cósmica lógica que nos distingue a todos en indefinidas especies de un solo género... Una ventana y yo... Una paloma y yo..." (92–93). For the narrator, to restrict desire to a monolithic path is the equivalent of death, "la imagen que se enyesa," and so it is that Ramón "dies" in the text.

At the same time that he distances himself from his friend, though, the narrator in no way suggests an outright rejection, nor a sense of superiority, but rather acknowledges that he owes his existence to Ramón, which is why one cannot fully distinguish between the two:

> De Ramón sólo me queda [...] una manera de pensar y ver que me posibilita vivir en este amorfo agrupamiento de casas [...]. Solamente el mar no ha dejado de ser las largas ondas, negras, líneas a lápiz prolijamente equidistantes de las mil curvas de la playa... Obsesión precisa de cadenas y proyecciones, de escalas y cifras. Bendito sea Ramón, el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, las casas en las calles, el sexo en las mujeres. (87)

The tactical renunciation of the dominating God's-eye perception and the ability to bring language and poetic vision into proximity with its referents through poetry are thus Ramón's gifts to the unnamed narrator, and with those, the gift of dying and resuscitating without end.

The metaphorical concept of death indicates a last similarity and difference between Ramón and the narrator, for in addition to

"dying," Ramón has a name, and when he "dies," he goes "a casa" (65), whereas the narrator has neither name, nor house or "proper place," and remains a fragmented, imperfect being, perhaps the nameless poet's most striking tribute to Vallejo, to Mariátegui, and to Marxism. For, above all, *La casa de cartón* stands as the testimony of one artist's need to "die" by divesting himself of name, family, and the ideologies that spring from such ties, in order to see, write, and thus continually recreate himself and the world in the life opened up by "orphanhood," also a common image in Vallejo's poetry.[12] Implicit is the possibility of an alternative form of social or collective endeavor that allows for and respects differences in a time of polemics, that engages with, rather than imposing a hegemonic vision upon, the social milieu. Ultimately such an endeavor would allow for a literary community positioned in no one ideological *place*, engaged in a limitless, multiple play of perspectives and identities, no less profound and vital despite its ludic quality. If this collectivity did not materialize during Adán's literary career, surely the onus does not lie solely with him.

Notes

1. This tendency is present beginning from Luis Alberto Sánchez (21) and José Carlos Mariátegui ("Colofón" 91–92), who provide respectively the prologue and colophon of the first edition, up to more recent criticism by John Kinsella (*Lo trágico* 56–57; *Tradición y modernidad* 8–10), Peter Elmore (39, 67), Vicky Unruh (106), and Mirko Lauer (19, 23). For other examples of this tendency, see Mario Castro Arenas (203, 206); Luis Fernando Vidal (12); and Luis Loayza (124).

2. Eduardo Gargurevich utilizes the same model when he speaks of the international *vanguardia* with aesthetic ends, and the indigenous *vanguardia* with nationalist and social goals (34). This dichotomy also appears in the analyses of Esther Castañeda Vielakamen (21), Washington Delgado (13–17), and Nelson Osorio (231). Ana Pizarro and Gloria Videla de Rivero comment on a third propensity among *vanguardista* writers, which attempts to synthesize the cosmopolitan with the indigenous through the recuperation of autochthonous themes with the techniques of the cosmopolitan *vanguardia*. And in a study of Peruvian vanguard manifestos, Yazmín López Lenci notes two tendencies: one associated with the international urban Avant-garde, which looks to redefine the concept of tradition through the dynamic of social

revolution, and another that attempts to create a new cultural subject from the interior Andean regions (21).

3. The idea of the artist's divorce from political action also springs, in part, from Adán's refusal to take an organized political stance during his life or to align himself with any of the nationalist or political movements that began to organize the intellectual community during the *vanguardia*. Also pertinent to this anti-social interpretation of Adán's work is the fact that the author, after completing his studies and working briefly, spent the bulk of his life in bookstores, hotels, and sanitariums due to the financial decline of his family, his alcoholism, and his apparent indifference to what society would call "productive" work. For in-depth biographies of Adán, see Gargurevich, Jorge Aguilar Mora (9–153), José Antonio Bravo, and Luis Vargas Durand.

4. See, for example, Elizabeth Coonrod Martínez (99), Kinsella, (*Lo trágico* 25, 49–53; *Tradición* 15); Verani ("La casa" 1083; *Narrativa vanguardista* 68), and Lauer (27).

5. Unruh (106, 108–09), Elmore (59), and Edmundo Bendezú (170) have all interpreted Ramón as one whose ambiguous interaction with the narrator defies the realist notion of conventional, integrated identity. José Antonio Bravo (15) and Jorge Aguilar Mora (55), in turn, speculate that Ramón is, in part, an extension of Adán's dead brother.

6. Vallejo had also demonstrated skepticism of the value Spain's influence in recent literature. In "Estado de la literatura española" (1926), the poet laments the mediocrity of Spanish and Spanish American Literature, criticizing both the avant-garde vein, as well as "orientaciones de cliché" such as the naturalist novel and "el estilo castizo" (*Artículos y crónicas* 297–98).

7. Mariátegui also engages in a polemic with Luis Alberto Sánchez, Adán's old professor, when Sánchez calls into question indigenous projects proposed by *costeños*. Mariátegui's responses can be found in "Indigenismo y socialismo" (*Obra política* 223–26), "Réplica a Luis Alberto Sánchez" (*Obras completas* 13: 226–28), and "Polémica finita" (*Obras completas* 13: 225–28).

8. In *Myth and Archive*, González Echevarría analyzes the institutionalization of the study of pre-Columbian cultures that accompanies twentieth-century political upheaval in Andean countries, as well as the Mexican Revolution (154). The critic links the anthropological eye with the literary Avant-garde, citing, among others, the work of Miguel Ángel Asturias and Alejo Carpentier (14, 154). González Echevarría's thesis centers on mediating discourses in Latin American literature during colonial times (legal), the nineteenth century (scientific), and the twentieth century (anthropological).

9. Lauer has suggested that underlying *La casa de cartón* is a "regression" to *lo criollo*, "nunca confesado pero siempre presente en su obra" (23), or the stage of an "underdeveloped" country that one day hopes to be its father, Europe.

10. Another example of this image in Vallejo's poetry is found in "El barco perdido," first published in *Cultura Infantil* in 1916, where the poetic voice laments the lost boat of his childhood, before the advent of consciousness:

> Fatigado al mediar mi vida triste
> he pensado con pena
> en el perfil proscrito de ese barco
> que ahora no existe [...] ¡Oh lindo barco gualda que te fueras
> yo no sabré hasta dónde!
> Ahora me ahogo en mi Conciencia
> ¡qué bueno si volvieras [...]! (*Obra poética* 141)

11. To cite all examples in Vallejo's work would exceed the limits of this study. It will be sufficient to consider poem "LXXV" in *Trilce*, where the poet addresses the paradoxical death of conventional existence:

> Estáis muertos, no habiendo vivido jamás.
> Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro
> tiempo fuisteis. Pero en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida
> que nunca fue. Triste destino.
> El no haber sido verde jamás. (*Obra poética* 261)

One finds the notion of "abajo arriba" in "Hoy me gusta la vida mucho menos:"

> Dije, chaleco, dije
> todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
> Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
> y está bien y está mal haber mirado
> de abajo arriba mi organismo. (*Obra poética* 346)

12. Of course, Vallejo's orphanhood and rebirth is partly related to the literal death of his family. However, in his poetry the concept of orphanhood also refers to the poet's rejection of structural, existential, and linguistic security, as one can see in poem "XXXVI" of *Trilce*: "[...] rehusad la simetría a buen seguro [...] / ¡Ceded al Nuevo impar / potente de orfandad!" (*Obra poética* 212).

Works Cited

Adán, Martín. *La casa de cartón*. Ed. Luis Fernando Vidal. Lima: PEISA, 1997.

Aguilar Mora, Jorge. Introducción. *El más hermoso crepúsculo del mundo: Antología*. By Martín Adán. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 9–153.

Bendezú Aibar, Edmundo. *La novela peruana de Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992.

Bravo, José Antonio. *Biografía de Martín Adán*. Lima: Biblioteca Nacional de Perú, 1988.

Castañeda Vielakamen, Esther. *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima: AMARAU, 1989.

Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Cultura y Libertad, 1964.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984.

———. "On the Oppositional Practices of Everyday Life." *Social Text* 3 (1980): 3–43.

Coonrod Martínez, Elizabeth. *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920s*. Lanham, MD: UP of America, 2001.

Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana: nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchuy Perú, 1984.

Elmore, Peter. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.

Gargurevich, Eduardo. "El estilo es una de las formas de la edad (una biografía de Martín Adán)." Diss. U of Maryland, 1992.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

González Vigil, Ricardo. *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia U Católica de Perú, 1991.

Kinsella, John. *Tradición, modernidad y silencio: el mundo creativo de Martín Adán*. Jackson: UP of Mississippi, 2001.

———. *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul, 1989.

Lauer, Mirko. *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Mosca Azul, 1983.

Loayza, Luis. "Martín Adán en su casa de cartón." *Insula* 29 (1974): 8–9.

López Lenci, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte, 1999.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1952.

———. *Obras completas*. Eds. María Wiesse, Alberto Tauro, and Armando Bazán. 20 vols. Lima: Empresa Editora Amauta, 1959–70.

———. *Obra política*. México: ERA, 1979.

———. "Colofón." *La casa de cartón*. By Martín Adán. Ed. Luis Fernando Vidal. Lima: PEISA, 1997. 97–101.

Osorio, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano." *Revista Iberoamericana* 47.114–15 (1981): 227–75.

Pizarro, Ana. "América Latina: vanguardia y modernidad periférica." *Hispamérica* 20.59 (1991): 23–35.

Sánchez, Luis Alberto. "Prólogo." *La casa de cartón*. By Martín Adán. Ed. Luis Fernando Vidal. Lima: PEISA, 1997. 15–20.

———. *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: Villanueva, 1974.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam: Benjamins, 1991.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1994.

Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Madrid: Archivos, 1988.

———. *El arte y la revolución*. Barcelona: Laia, 1978.

———. *Artículos y crónicas completos*. Vol. 1. Lima: Pontificia U Católica del Perú, 2002.

Vargas Durand, Luis. *Martín Adán*. Lima: Brasa, 1995.

Vélez, Julio. "Martín Adán: la palabra y el laberinto." *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 1057–71.

Verani, Hugo. Introducción. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Hugo Verani. México: Equilibrista, 1996. 7–39.

———. "*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericana." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Tomo IV. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1077–84.

Vidal, Luis Fernando. "Una lectura de *La casa de cartón*." *La casa de cartón*. By Martín Adán. Lima: PEISA, 1997. 5–10.

Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Vol. 1. Mendoza, Arg.: U Nacional Del Campo, 1990.

Breaking the Silence: Contesting Manifest Destiny in María Amparo Ruiz de Burton's *Who Would Have Thought It?*

Shimberlee Jirón-King

In *Who Would Have Thought It?* (1872), María Amparo Ruiz de Burton places her child-heroine, Lola Medina, in the Norval's New England household not only as a representation of newly appropriated Mexican lands and wealth, but also as a means to alert her own contemporaries to the fact that U.S. culture emanates from New England Puritanism. By doing so, Ruiz de Burton clearly demonstrates her early recognition that the hegemonic structure of U.S. exceptionalism and the foundation for Manifest Destiny grows out of long-established discourses of the Massachusetts Bay Colony, and she establishes a clear sense of urgency that her contemporaries understand the new conditions that they must now negotiate. In her essay comparing Henry James's *The Bostonians* and Ruiz de Burton's *Who Would Have Thought It?* Anne Elizabeth Goldman argues the point that Ruiz de Burton saw significant differences between the dominant culture and her own, but Goldman emphasizes Ruiz de Burton's desire to be understood as a European woman of culture. Goldman proposes that "the puritan code" that James satirizes can also be found in Ruiz de Burton's novel and in her comparison she demonstrates the significance of how that code plays out in the two authors' novels (77). In my extension of this discussion, I propose that in Ruiz de Burton's *Who Would Have Thought It?* we may also find a metaphorical rebuttal intended to challenge the moral justifications that serve as the foundation for U.S. hegemony in the conquered territories. As José Aranda has emphasized in "Returning California to the People," the newly incorporated Mexican-American community experienced a "widespread disenchantment with and resentment of Anglo American colonization of California after 1848," and Ruiz de Burton, in particular, sought to create an antagonistic narrative that would "rescue the native Californios from economic and political ruin and cultural anonymity" (12).

Ruiz de Burton's text centers upon what has often been considered the defining geopolitical moment of crisis in Mexican-American and Chicano/a literary and cultural studies—the Treaty of Guadalupe Hidalgo in 1848 and the consequent dispossession of former Mexican citizens who accepted U.S. citizenship in accordance with the terms of the treaty. However, one must recognize that *Who Would Have Thought It?* and its author's elitist subjectivity is only a partial historographical representation. Ruiz de Burton came from a more powerful position than most Mexican-Americans in her time, and thus her text reflects a profoundly unique understanding of race, class, and ideology than has been recently theorized within the Chicano/a intellectual community. Aranda has argued that "the adoption of post-colonialism in Chicano studies has been awkward, a victim of institutional forces that consistently reduces the field of analysis to only one colonialism" (12). Ruiz de Burton's heritage as a privileged *californio* with lands and a European education reminds us that Spanish colonization was an important part of the hierarchical culture from which Ruiz de Burton came and that not all Mexican-Americans absorbed into the U.S. after the war came from poverty. The Treaty brought forth many different levels of anxiety towards the newly defined status of Mexican-Americans as well as a wide spectrum of reactions, many of which contrast Ruiz de Burton's own privileged position. While the specific anxieties and concerns discussed by the author should be recognized for their importance and contribution to a full understanding of Latina/o studies, it was definitely not a perspective experienced by all Mexican-Americans at the time; many Mexican-Americans were glad to see the *hidalgos* go because of the violence and oppression that they suffered as members of an oppressed class within the existing regime. Latino authors such as Alejandro Morales often make the point that many newly-absorbed Mexican-Americans had good reason to be glad to see the overthrow of hidalgos:

> On one hacienda in the state of Guanajuato, the mayordomo who guided Walter through the estate came upon a peon family. While Walter observed, the mayordomo ordered the young daughter to follow him into the field where, in the presence of the parents, he raped the girl who was no more than fourteen years old. After the mayordomo finished, the parents thanked him for his kind attention.

> As the mayordomo and Walter rode away, the mother and father ran to comfort the naked child. The mayordomo noticed Walter's interest and asked him if he wanted her. Walter almost answered yes. He had been disgusted by everything he had seen except with the idea of absolute power that the hacendados had over the peons. Walter felt that power was needed to help the people, but in Mexico the abuse of power was the way of life. (41)

Scholars have been quick to point out an apparent duality or hypocrisy inherent in Ruiz de Burton's elitism—and in doing so they have often overlooked the immense contribution and literary finesse of the author as she attempts to express the themes of victimhood and subjugation. Certainly, it has long been the precedent within U.S. literature that elite economic or social status does not disqualify great writing, and yet it seems that Latina/o scholars are almost embarrassed to find that its earliest writers have had some privilege but it is this very privilege that allows Ruiz de Burton the leisure, the education, and the resources to write and to get her work published.[1] As Emma Pérez notes in *The Decolonial Imaginary,* "the colonial imaginary in the United States, specifically in the Southwest since the sixteenth century, has been constructed by the imagination of contemporary Chicana/o historians" (110), and so it is no surprise to find what one might not imagine at the beginning of a discipline dedicated to the marginalized—that there is in the history of this literature a body of writing that does not grow out of complete abjection.

What is important and what has not been understood by many scholars is that Ruiz de Burton's central purpose and motivation for *Who Would Have Thought It?* was to confront the injustices that newly incorporated Mexican-Americans experienced with the effects of the treaty of Guadalupe Hidalgo, and to challenge the idea of Manifest Destiny. She especially demonstrated concern regarding its moral justification for the atrocious treatment of its new citizens in the law and in the land. What is easily lost or misunderstood in scholarship regarding Ruiz de Burton is that her confrontation with the legal and hegemonic injustices of U.S. policies is synonymous with her moral criticism. In doing so, she attempts to bridge metaphysical realities with material realities, believing that high metaphysical reality should manifest justice. Thus, in exposing the corrupted discourse

of the bigoted and avaricious Mrs. Norval and the corrupt protestant preachers, Ruiz de Burton addresses the logical and semantic inconsistencies and deteriorates the doctrines of a violent expansionism. For Ruiz de Burton, a high moral foundation could not support the actualities that occurred with regard to land appropriations.

Philosopher, linguist, and scholar J.L. Austin argued in *How to Do Things with Words* that "Performatives make explicit the contrast between reference and performance: they look like referring expressions but they create the very event they describe" (79). Austin's strategy is to start with constative uses of speech in which there is a clear distinction between language and reality, and to gradually introduce the role played by the circumstances of utterance in determining the force of a speech-act. In so doing, Austin reverses the priority held by language as truth and correspondence over language as action and creation. Ruiz de Burton's complaint regarding the discourses of Manifest Destiny is that the *Americanos* semantically imbue this phrase with deific or perhaps performative powers that make what was legally defined in the Treaty of Guadalupe Hidalgo as the property of newly-incorporated Mexican-American citizens into a sacred ground of conquest that should be absorbed by American citizens while simultaneously subjecting Mexican-Americans to epistemologies and hegemonic forces not articulated in the Treaty. Manifest Destiny, as she defines it, creates a popular rhetoric that powerfully appropriates the land and subjects the people on it. Suddenly, these lands no longer belong to the Mexican-American grant-holders because of a *discourse*, because of *words* and not *laws*. Thus, the sacred promises of the Treaty are broken on the authority of mere utterances. Furthermore, Ruiz de Burton's contention that the conquest has an epistemological aspect is made clear in her next novel, *The Squatter and the Don* when her character, Mrs. Darrell criticizes the injustices of squatting:

> those laws which authorize you to locate homesteads upon lands claimed as Mexican grants, those laws are wrong, and good, just, moral citizens should not be guided by them. [...] I love my country, as every true-hearted American woman should, but, with shame and sorrow, I acknowledge that we have treated the conquered Spaniards most cruelly, and our law-givers have been most unjust to them. (255)

Ruiz de Burton's work especially interrogates the concept that providential authority is on the side of the conquering Americans and has abandoned the Mexican-Americans who remain north of the border. Her startling 1869 letter to Mariano Guadalupe Vallejo emphasizes the point very well:

> I feel [...] a true hatred and contempt (as a good Mexican) for this certain "Manifest Destiny." Of all the wicked phrases invented by stupid ppl, there is not one more odious for me than that, the most offensive, the most insulting; it raises the blood in my temples when I hear of it, and I see it instantly in photographs, all that the Yankees have done to us, the Mexicans, suffer: the robbery of Texas, the war, the robbery of California, the death of Maximillian. If I were to believe in "Manifest Destiny," I would cease to believe in justice or Divine wisdom. No friend of mine, this Manifest Destiny is nothing more than "Manifest Yankee trash." ("MARB to M. G. Vallejo" 218–221)

Who Would Have Thought It? was published in 1872, and this letter further underlines Ruiz de Burton's passionate interrogation of the devastating effects of Manifest Destiny.[2] Her novel presumes a recognition of false consciousness originating in New England protestantism, and the seeds of this line of thought are rendered visible in her letter. But not only does she reject the Americanist discourse of Manifest Destiny in her letter and in *Who Would Have Thought It?* but throughout the novel, she sustains the argument that Californios should retain their elite status as white Europeans. She does not want to be regarded as a new immigrant, like the Irish maids who must work as servants in the Norval household. Metaphorically and rhetorically speaking, her aims are for citizenship in the dominant culture, not absorption into the common populace. The sense that she and her contemporaries sought better treatment and assimilation rights than those received by European immigrants who were arriving on the Eastern shores has been argued by a number of scholars. For example, Jesse Alemán informs us that

> Much like the Irish, Californios had to reposition themselves as white in Anglo America to secure the country's

> real and imaginary citizenship rights. They did this by distinguishing themselves from Indians and blacks, whose status as indentured servants or slaves left them with no rights in the United States. Californios also brokered on their class status, hoping that their material and cultural capital would buy them entry into the emerging Anglo nation. This class hierarchy ultimately informs the racial hierarchy that distinguishes Lola from the Norvals and the Irish maids. (104–105)

In the scene where Lola is left weeping outside of the bedroom where the Irish maid snores loudly, we get a very tangible vision of the unworthy maid who enjoys employment and better privilege than the sweet little girl who clearly deserves adoption rather than rejection. The image, of course serves as a metaphor on many levels, but her effort to redress racial and class hierarchies is certainly at the top of the list.

In addition to the racial and class hierarchies, however, we find Ruiz de Burton struggling to establish the privilege to be heard as a citizen (and not a subject) of the U.S. Despite her movement and reputation on both sides of the continent, Ruiz de Burton was hesitant to name herself as the author. She hoped that if she could distance herself from her work, *Who Would Have Thought It?* might be better received as an orphan than if her authorship were known. However, her authorship was revealed, and her identity as a Mexican-American Catholic certainly shaped the reception of the novel. Sánchez and Pita note in the Introduction that despite the adopted penname "C. Loyal," her authorship became known and the novel did not circulate as well as Ruiz de Burton might have wished. In this way, her own text is very much like the protagonist in the novel, who must be separated from her mother in order to increase the chances that she might survive and prosper within a newly circumscribed context.

The work opens with Lola Medina, who allegorically represents the high moral character and refinement of the Mexican landowners of the newly-incorporated territories. We learn of her unfortunate birth in Indian captivity which leads to her rescue by the benevolent Mr. Norval, who represents the hope of just treatment. He promises Lola's dutiful but tragically heroic mother (read Mexico) that he will make sure that Lola will receive her inheritance. Mr. Norval also promises

her mother, Doña Theresa, that he will pass on the bulk of her wealth, educate Lola as a Catholic, and seek her father. Meanwhile, Lola grows up in New England with the Norvals and must suffer the capricious treatment of Mrs. Norval, the religiously bigoted lady of the house who abuses Lola, endeavors to usurp her wealth, and allegorically represents the moral hypocrisy inherent in expansionistic doctrines. While Mr. Norval is away, this avaricious lady eventually conducts herself into an immoral and illegal marriage with the corrupt Reverend Hackwell. This illicit affair eventually makes the cruel woman insane and sick with brain fever. The characterization we see of the Norvals and the East-West movement represented in the novel is mimetic for how Ruiz de Burton reformulates the national narrative, which is set during and after the Civil War and Reconstruction era, but also encompasses the U.S.-Mexican war and the problematic consequences of the Treaty of Guadalupe Hidalgo.

Lola's surprising and unusual presence in the East places the treatment of newly incorporated Mexican-American citizens in sharp contrast with those arriving from Europe. European immigrants are accepted more quickly and easily than the increasingly disenfranchised Mexican-Americans in the West, and Ruiz de Burton's text puts forth the argument that many Mexican-Americans are unjustly stripped of their lands and wealth because, even though the Treaty of Guadalupe Hidalgo promises greater claims to citizenship, the U.S. government, in its corruption and hypocrisy, discursively undermines those claims through corrupt officials and a questionable legal system. On a symbolic level, the novel presents her readers with a moral conundrum: it is difficult to understand how a sweet, well-mannered, wealthy child could be rejected and considered less acceptable than an uneducated, unpropertied immigrants arriving from Europe. When Lola first arrives in the Norval's New England household, she is painted dark because the Indians who had held her captive feared that she would be rescued if her white skin were visible, but in fact, she is as white as any European. This is an obvious allusion to the assumption that all Mexican-Americans are non-European, or as in the view of a Mrs. Norval, tainted with the blood of Indians. In time, Lola's true, white European nature becomes evident, and her assimilation becomes easier and in the end prosperous for all.

The setting of the novel in the Northeast rather than in the Southwest underscores the importance of representing the New England

household from the Mexican-American subject position. In *Who Would Have Thought It?* New England is the cultural center of the new rulers, but Ruiz de Burton's text makes it possible to turn the lens and represent the dominant culture through Lola's wise, innocent eyes. Lola is naturally blameless in her observations and in a better position to offer a scathing social critique as a victimized subject. At the same time, Lola finds herself in a world that Mexican-Americans are obliged to address and understand because of their subordinated status in U.S. culture after 1848, and it is important to Ruiz de Burton to emphasize to her Californio audience that this is precisely their position: the newly conquered need to be better informed of the social and political conditions on the other side of the continent.

In contrast to Mexican-Catholics who cling to their land and record their cultural memories, Catholic Europeans arriving from the Old World have left everything behind, including sacred ties to their lands and histories. Early Mexican-American figures such as Lola Medina are ontologically grounded in their Spanish-colonial history and identity while conflicted with the ever-present British colonial history in the U.S. Because their lands have been sanctified, their claims to the Southwest remain as strong as the claims made by the U.S. discourses of Manifest Destiny, thus creating works that are saturated by tremendous conflict. The early Mexican-American knew and identified her land by worshipping upon it, building churches, and cathedrals, and evangelizing natives (Eliade 47). This conflict is what most defines early Latina writing and explains Ruiz de Burton's outrage at the idea that God might have chosen "the Puritan code" over the cultures and traditions established by her own people.

Despite her increasing whiteness, her capital, her Christian piety, and her European education, the epistemic violence[3] that works against Lola throughout the novel cannot be transcended through exemplary moral conduct or by the romantic affirmation and acceptance that she ultimately receives from the heroically open-minded and rational character, Julian Norval. Like Mr. Norval, Julian allegorically represents the potential for genuine justice as well as the appropriate incorporation of the Californiana into the U.S. ruling elite. Lola must assert her own identity in the narrative and make her subjectivity irrefutably clear in order to maintain her eligibility as a citizen in the U.S. Lola's own rational identity can be observed in her initial silence, which according to Sánchez and Pita, makes it possible to read the

early signs of having "her own class/cultural identity, even as a child, seen ostensibly in her notions of cleanliness, her repugnance at the thought of sleeping with the Irish maids, and her unshakable faith" ("Introduction to *Who Would Have Thought it?*" xx). Clearly, Lola's superior character is what Ruiz de Burton intends to represent as the ignorant Norval women rudely discuss her appearance, her origins, and her future status in her presence without considering that Lola may understand every word that they have said about her. However, it is also telling that Dr. Norval interprets Lola's behavior for her, which demonstrates that Lola is not a simple child. Even when she is directly addressed and her ability to speak has been affirmed, Lola has already discerned the epistemic violence in play and determined that her voice will not be honored by her auditors:

> "I suppose her name is Rabbit, or Hare, or Squirrel. That is, if she is an Indian," said Ruth, laughing.
>
> "You ask her," the doctor said.
>
> "What is your name?" asked Ruth.
>
> The child looked at her, then at the doctor, and went on eating her supper silently.
>
> "She doesn't understand," said Ruth.
>
> "Yes, she does. But, not liking your manner, she disdains to answer your question," replied the doctor. (*Who Would Have Thought It?* 20)

Lola thus asserts herself by not answering, or choosing not to engage the violent discourse that can have no other result than her permanent erasure in the world that she has entered. Here we find that Linda Martin Alcoff's discussion of subjectivity in "Who's Afraid of Identity Politics," is notable because she makes it plain that one's internal sense of identity is profoundly affected by external conditions but not entirely dependent upon those external conditions.[4]

Although Lola's identity is threatened by her surroundings, she has the purity and the strength to draw on her mother's upbringing to console her. Thus, her mother becomes a representation of the purity of Catholicism and its teachings, symbolically validating Mexican-American identity as acceptable even in a hegemonic discourse that insists upon its own Protestant privilege. This enables Lola to retain her identity and her integrity; for Ruiz de Burton, this is the triumph

of the genuine faith and a powerful rebuttal of Manifest Destiny. When Lola finally does name herself in the dialogue, it is at her choosing and because she has already determined that she will not speak until afforded the opportunity to reply and have that reply honorably received. Lola Medina recognizes her circumscribed position and is careful of how she frames her speech so that she may make the most of her opportunity to assert her identity. Upon being asked cordially, she gives her full name and thus demonstrates that even though she is ostensibly only a child, her name is sacred to her and her identity is her own. It is significant that even though Dr. Norval initially speaks for Lola, he is careful enough not to name his ward but that she names herself. Ruiz de Burton thus allows that U.S. law and culture have the potential to permit enough space for Lola to assert her own identity—and the significance of the I AM assertion of the developing child-captive carries through much of the novel despite the continuous efforts at silencing that she must work against because of her outward circumstances. In the relationship between Feuerbach's discussion of I AM in the explanation of identity as subject-being, Althusser's description of interpellation, and the related discussions offered by Austin, Dussel, and Alcoff suggest that the dynamics of identity construction in an oppressive context are not necessarily doomed to a marginalized or abject subject position. Lola Medina's conduct is a case-in-point. Though she finds herself entangled in an oppressive discourse, she does find a way to navigate a space in which she may assert her identity in a positive manner which does allow her to eventually make her presence known and to assert her right to be heard.

Lola's self-naming at the table is an integral moment because it suggests a baptismal moment—a moment when the Mexican-American sustains her identity even in the face of hostile doctrines intended to deteriorate the legitimacy of her faith:

> "My name is María Dolores Medina, but I have always been called Lola or Lolita," she answered in plainest English.
>
> "And have you understood all we said since you arrived?" asked Mattie. Lola nodded her head in the affirmative and stole a furtive look toward Mrs. Norval, which was very piquant. (Ruiz de Burton, *Who Would Have Thought It?* 21)

Significantly, the baptism ritual of Roman Catholicism takes place in infancy while the baptism ritual in most forms of American Protestantism is interpreted as an assertion of spiritual birth at some point of adulthood. Both rituals signify the moment of salvation and the moment of introduction into the social sphere. In Catholicism, however, the moment of adulthood takes place at Confirmation, where one is (re)baptized and the subject must (re)name herself in the community. Indeed, Lola's adulthood as a member of multiple communities has only just begun. Significantly, adulthood for the Mexican-American in 1872 is certainly a rite of passage into a hostile world where the memory of the U.S.-Mexican war is not distant but ever-present, and the border wars of the early 1900s are yet to come.

The dehumanization of the newly-incorporated Mexican-American goes hand-in-hand with Mrs. Norval's attempt to racialize Lola as uncivilized and unacceptable for membership in her household. For Mrs. Norval, Lola's putatively Indian identity means that she is not entitled to citizenship in the U.S., nor may she retain her property, claim civil rights, or exercise freedom. If Lola Medina cannot assert her identity as a civilized and rational human being, then she cannot be accepted as a full member of the metaphorical U.S. household. Instead, she will be defined as sub-human; a piece of chattel subject to the capricious powers that rule over her and define her identity. If Lola successfully asserts her identity as a white, civilized, Christian child fully endowed with a fine moral sensibility, intelligence, and an excellent European heritage (as well as surpassing beauty), then she can claim the rights and benefits of U.S. citizenship as well as her rich Mexican inheritance.

Mrs. Norval's contestation of Lola's legitimacy in her household is based upon the claim that only her own belief "is a rational one." But her assertion is confounded by her husband's reply that Catholicism "answers the purpose of all religions as well as any other" (66). This objectivist stance signals Dr. Norval's rationalistic position and represented at least a segment of the U.S. population which was at this time much more in favor of humane and civil treatment of newly incorporated Mexican-Americans. Dr. Norval therefore becomes a model whom Ruiz de Burton wishes to promote in the public sphere: he is conscientious that most people require a belief system even if he does not subscribe to one himself. He makes these allowances because they create a coherent national identity that can define social

and political positions, but he remains supportive of the American doctrine of freedom as established in the early colonies. Through a culture of dissent, the separation between church and state becomes an imperative for civil freedom because in U.S. culture, the subject who is unable to engage the freedom of expression cannot become a full citizen, and because she fails to assimilate, her civil rights are as truncated in the material domain as they are in the spiritual one. In the discourse between Mrs. Norval and Dr. Norval, the expense of Lola's Catholic education underwrites the relationship between Lola's status as an adopted daughter of the family who is entitled to autonomy and the material demands that a European convent education entails. The economic and historical contest syncretically forms an epistemological standoff in the Norval household, and the stakes become the social and economic status that will define Lola Medina's future—Lola Medina, or allegorically, the Mexican-American ruling elite.

The struggle thus continues throughout the novel between those who welcome Lola into the Norval household (such as Dr. Norval and Julian), those who are willfully ignorant in their xenophobia (such as Mrs. Cackle and Mrs. Norval), and those who are maliciously acquisitive, understanding the situation, and cynically exploiting and even creating mystifying ideologies designed to deprive the helpless Mexican-Catholic child of her wealth and to gain possession of it for themselves. For Ruiz de Burton, the first is a noble citizen of the world, the second a morally depraved dupe who ironically gains comparatively little for her sins, and the third a purposefully wicked ideology for exploiting the ignorant, cheating and undermining the justice of the good, and exploiting the helpless. In parsing these differences, Ruiz de Burton contests popular anti-Catholic discourses in the U.S. surrounding Christian identity, citizenship, and democratic ideals.

According to Jenny Franchot, Catholicism in the nineteenth century American novel is centered upon suffering, endurance, and martyrdom. Prosperity in the present moment does not necessarily signify divine election as it does in the Weberian paradigm outlined in *The Protestant Ethic*. In fact, a Catholic epistemology suggests that the sufferer is the spiritually superior subject, thus underwriting the feudalistic economic structure of the hacienda system and explaining why Ruiz de Burton did not necessarily find herself in a contradictory position if she disregarded the peonage (or Irish maids) as low-born and not necessarily entitled to the same privileges that she claimed.

Just as the Weberian protestant ethic enabled capital to establish its ideology and grow, the Catholic sensibility that informed Ruiz de Burton's ideology readily accounted for the master-servant relationship in an inherited and stratified class system.

The literary context that Franchot and Griffen describe also suggests that the figuration of a protagonist like Lola Medina is a socially symbolic act, for it stakes the claim that the history of Mexican-American identity is integral to political and economic domination: Lola's identity has now been complicated by her incorporation into a new and different culture, and her ability to fit into the new dominant culture will have significant implications for all involved in the new world that has developed. It is on these complex grounds that *Who Would Have Thought It?* appeals to Protestant configurations of justice as her narrative attempts to uphold the democratic right of freedom and individuality for the new Mexican-American subject. For Ruiz de Burton, such injustices and acts of inhumanity call for immediate redress and many changes must follow in order for the marriage between Lola Medina and Julian Norval to succeed.

A naïve reading of *Who Would Have Thought It?* would merely suggest that Mrs. Norval's hypocrisy is a metaphorical critique of Northern racism following the rampages of the Civil War and reflects the desire for appropriating formerly Mexican wealth. According to Sánchez and Pita, "Whatever repugnance Mrs. Norval might harbor towards the dark Lola, the horrible little negro girl" ("Introduction to *Who Would Have Thought It?*" xxv), it does not however extend to the wealth that accompanies her person. In fact, Mrs. Norval comes to see Lola's fortune as rightfully her own, as "part of her [personal] manifest destiny, she being of a superior race" (xxi) and religion and thus entitled to what has come into her possession. However, it is also important to note that Dr. Norval's "geological expedition" in the beginning of the novel hearkens back to the Spanish quest for gold in the New World, and his extended absence from the Norval household is what makes Lola's captivity narrative possible. He is not the perfect hero by any means. Dr. Norval may be a kind-hearted philosopher and a well-meaning man of science, but he lacks influence in his community because he is not socially connected to either of the churches in the small Massachusetts town, and he is considered to be a bit of a freethinker. If Aranda's estimation of Ruiz de Burton's intended audience is correct, the Californios who find themselves counting

upon kind-hearted liberals are to be warned against their naivete (the enemy is "us") while the white-liberal readership that Ruiz de Burton has captured in her romance are warned against their own ineffectual positions in the New England social sphere.

Mrs. Norval's strong representation of the family identity as a Protestant matron seems to make up for Dr. Norval's aberrant intellectual position at the beginning of the romance, and his inattentive absences make it possible for the Norvals to become more easily ascendant and prosperous in the New England community. However, without the liberal voice of reason that Dr. Norval represents for Lola's sake, all rationalistic restraint is removed from Mrs. Norval's repressed desires as she asserts her domestic power (Kaplan 590). After Dr. Norval has taken leave of the household, there is an interesting interplay between the hypocritical and corrupt Presbyterian Reverend Hackwell's psychological analysis of Mrs. Norval's disposition for his own exploitive purposes and the succession of the seven deadly sins as her former household virtues of prudent spending and good stewardship turn to avarice and lead to overweening pride, envy, covetousness, wrath, gluttony, sloth, and of course, lust.

Thus the irrationality of *The Protestant Ethic* is exposed as the seven deadly sins overtake Mrs. Norval, whose identity becomes quite separate from that of her husband as the novel progresses. But Ruiz de Burton is also taking a broad retaliatory shot back and perhaps avenging the Latin world for the dirty and evil portrayals of nuns and priests in captivity narratives and escaped nun's tales. She does this by holding up a mirror through reverse characterization and perhaps her intention, besides exposing the hypocrisies within U.S. society itself, is also to remind them of the not-so-distant atrocities regarding the Salem Witch trials and other manifestations of hypocrisy:

> It was the anniversary of some great day in New England when the Misses Norval were to make their farewell appearance in church before leaving for Europe—some great day in which the Pilgrim fathers had done one of their wonderful deeds. They had either embarked, or landed, or burnt a witch, or whipped a woman at the pillory, on just such a day. (Ruiz de Burton, *Who Would Have Thought It?* 62)

Thus she is attempting to completely spoil any justification for Manifest Destiny, even if such a thing does exist; her argument is that New England and Protestant society does not fulfill the divine requirement.

Ruiz de Burton intends to expose protestant skeletons and also the elusive epistemological undercurrents that trace back to the protestant reformation itself. There is a sublime intent to define and discuss the source of the problems, and the characters are simply representations of those unconscious currents of history and change. In a nation that prides itself on the tenet of unmediated freedom, there yet remains an inherent opposition to all things non-Protestant. Ruiz de Burton will not acquiesce to Manifest Destiny or the superiority of Protestantism because of its history of violence and because even in its meekest and most liberal forms, it is not superior to the religious identity that she already has. However, Ruiz de Burton cannot reasonably argue that her European history is the same as that of her conqueror-captors even if she considers it just as worthy. Instead, her narrative asserts that her characters are well-educated, articulate in English, and bred according to the highest Eurocentric standards. Likewise, her narrator's examination of the dominant culture strategically reveals an uncivilized and idolatrous culture in the New England household that possesses a baseness of its own. Thus, Lola finds herself having to cope with the capricious and extremely materialistic behavior of her keepers while she finds her strength from within.

Through the narrator's discourse, the text reveals a desire for the author to make a strong intervention in her historical moment: ethnic identity has been articulated in a way that insists that for mainstream nineteenth century U.S. culture, the Mexican-American is regarded as non-white and thus incapable of full citizenship without a great deal of money, cultural, and socially strategic alliances. However, she still insists that race and identity ought to be regarded as separate categories and posits that when more rational minds prevail, the U.S. will benefit both culturally and economically. Her demand for wisdom and justice is not based on race or class but upon the hope that rational minds may transcend the influences of cultural history by considering the rupture of the Reformation and European Enlightenment as something that can now be reconciled in the U.S. The narrative thus becomes an appeal for a civil dialogue (figured in the romantic plotline and eventual marriage of Julian Norval and Lola Medina) that can

result in cultural transformation and rationalism as they are united in the democratic experiment.

In Sánchez and Pita's Introduction to *Who Would Have Thought It?* we learn that Ruiz de Burton originally wished to remain anonymous for fear that readers "would be more inclined perhaps to find fault with the text" (vii). This small detail confirms an important principal in the relationship between understanding how subjectivity informs reading. Despite Ruiz de Burton's preference, the newspaper correspondent who learned of her authorship did publish her name with his review. Thus we can see that in order to bring forth the unconscious currents of a text, one should consider not only the traditional close-reading of the text itself —its internal points of reference, its historical and cultural allusions, the protagonist's relationship to others in the narrative—but also its relationship to other texts. For example, María Cristina Mena also finds herself criticized and framed by editors in a way that trivialize and work the technologies of epistemic violence against the text, making Ruiz de Burton's position as an author in 1872 not unlike Mena's in 1914.

Ruiz de Burton locates herself and her heroic figurations as conquered, persecuted people who are in the process of being displaced and who are suffering injustice while her former position in the Californio ruling élite had been quite similar to those who now oppress her. Her sympathy for those she viewed as non-whites has been noted as almost non-existent, and her solidarity with them is lamentably unimagined. Some have noted that Ruiz de Burton, in her discourse as a victim of history has forgotten that she once enjoyed the privileges that only those who have been victorious in the historical process can know. Her narrative survives only because her decline in economic and cultural status had been significantly slowed as a result of her former glory; her educational privileges made her exceptionally literate and capable of marrying well enough into the new dominant culture to make her voice heard before she died in obscurity. Regardless of this ironic historical turn, it marks the literary and historical record that a conquest was made in 1848. Despite all of the strategic forgetting and remembering that has followed, it was not a bloodless event for Californio élites or for those of lesser degree who may have suffered less astonishment because they were more accustomed to surviving on the wrong side of power. Nationhood requires violence, and as Ernst Renan noted in 1882, it is usually only "a few

(wo)men of culture" who remain aware of the cultural value of such historical moments.

In "Canon Formation and Chicano Literature," María Herrera-Sobek maintains that both the English and American literary canons were established in an atmosphere of epistemic and ideological violence just as Renan might have noted. As she carefully reminds her readers of the violence involved in establishing the Chicana/o canon, she insightfully writes, "The vectors and parameters of minority literatures must of necessity be judged differently because they arise out of a different socio-cultural context, just as English literature emerged out of a particular socio-political context" (217). It is no small wonder that María Amparo Ruiz de Burton twice published books that figured young women thrown into deceptively familiar environments in which they have been rendered strange as a result of historical circumstance. After the struggle of the U.S.-Mexican War began to wane, the epistemological history of Latinos became increasingly apparent as one culture played against another in the struggle for economic power and cultural supremacy. Ruiz de Burton's writing emerged in this context, and it is saturated with the carnal and cultural struggles that ensued.

Ruiz de Burton's texts reveal a new Mexican-American subject who found herself in the U.S. as she developed an increasing awareness of the full cultural consequences of what had happened. Even for the former ruling class, the context had changed considerably: they were now confronted with the authority of a new people who had a completely different understanding of the relationship between the church structure, authority, human culture, economics, and government. For newly incorporated Mexican-Americans, this signified a drastic change in how the land would be ruled and how every person confronted by epistemic violence would find herself unvoiced. As Walter Mignolo has explained in "The Enduring Enchantment: (Or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here)," the Eurocentric structure of law and economics is based upon a long-standing discourse about its place in history and its relationship between itself and its people. Ruiz de Burton and her fellow Californios found the differences immediately apparent, and it is no wonder that she foregrounds Lola Medina's character in relation to how the members of the Norval household interpret her race. Nevertheless, in *Who Would Have Thought It?* we certainly feel the rage that comes from oppression.

Ruiz de Burton's entire world had changed, for the new rulers' beliefs about what was moral or immoral had a number of significant consequences. Her most pressing concern, of course, was how the ruling class would be identified and who would be included or excluded from that class. Her own status would be clearly defined in terms of race, economics, and affiliation, and this is reflected not only in her many letters but also in *Who Would Have Thought It?* It is clear that Ruiz de Burton attempts to define herself racially as a European, and her claim to wealth an attempt to force her oppressors to recognize the riches of Spanish colonization, but as self-serving as the novel may seem, it is also one of the strongest artistic refutations of the policies of Manifest Destiny, and it certainly challenges those who used the doctrine to defend the breaking of treaties and the appropriation of Mexican lands and wealth.

It is no surprise to find that the first known Mexican-American novel composed in English included at least some members of the dominant culture as the intended audience can be read in allegorical terms. A number of scholars have identified a complex audience for Ruiz de Burton's original publication. According to José Aranda's research in "Contradictory Impulses," Ruiz de Burton's texts "echo the politics of the Spanish-language newspaper El Nuevo Mundo and its Californio readership, who subscribed to a politics of universal democracy that they perceived was in keeping with U.S. culture and ideology" (569). Of course, this is not the ideology or the politics of the Chicana/o movement, which came much later and was much more radical, straightforward, and antagonistic towards the dominant culture. However, Franz Fanon's description of the vexed position in which colonized subaltern intellectuals find themselves explains why Ruiz de Burton might mobilize an oblique rhetorical strategy. She does not attempt to overthrow the new dominant class, nor does she try to interpellate the oppressed to violent resistance. She does, however, appeal to a universalized version of Christianity to call for justice. In his essay "Reason of the Other: 'Interpellation' as Speech-Act," Enrique Dussel describes this form of interpellation for the purposes of demanding or appealing for justice in Latin-American liberation theology. Instead of appealing to the masses to revolt, the subaltern speaker publicly articulates her suffering and appeals to the dominant culture (or members of the dominant culture with the potential to listen to the speaker) on an ethical plane, seeking inter-cultural discourse and

the possibility that a dialogue for justice may be opened (26). In *Who Would Have Thought It?*, Ruiz de Burton strives to open just such a dialogue.

Notes

1. José Aranda notes that "the Recovery Project is not without its critics, and the case of Ruiz de Burton serves as an object lesson in the complexities and contradictions in reconstructing literary history. In recovering the nineteenth century for Chicana/o Studies, the Recovery Project has inadvertently reactivated a long-standing debate about the heterogeneity of Mexican American culture and its relation to left-activist politics and questioned anew the idea that Mexican Americans have always been proletarian in character. To date, treatment of recovered texts has mapped out an uneasy alliance between the traditional working-class paradigms of Chicana/o Studies and the liberal, bourgeois leanings of the individuals who wrote after 1848. Early attempts to identify a writer like Ruiz de Burton as 'subaltern' were premature, I argue, because Chicana/o Studies has yet to conceptualize adequately the inclusion of writers and texts that uphold racial and colonialist discourses that contradict the ethos of the Chicana/o Movement" ("Contradictory Impulses" 553–554).

2. This phenomenon that Ruiz de Burton touches upon as early as 1872 resonates strongly with Chicana/o critical discourse that predates the Recovery Project. In 1986, Luis Leal observed that "The Chicano writer has been burdened with the attitudes of the American critic and creative writer inherited from the Puritans who considered the Mexicans as antagonists on religious grounds. The nineteenth century writers assumed an attitude of superiority towards the Mexican, especially after the United States defeated Mexico in 1848. Since that year he became, in the conquered lands, a second class citizen at best" (6). In 1991, Ramón Saldívar further developed the discussion of how American Puritanism comes to bear on the conquest of Mexico when he summarized the completion of that religious and ideological mission in *Chicano Narrative*: "with the signing of The Treaty of Guadalupe Hidalgo in 1848, Mexico surrendered all claim to Texas and ceded to the United States the territories of California, New Mexico, Nevada, and parts of Colorado, Arizona, and Utah, thus fulfilling the 'manifest destiny' of the United States to extend its political, economic, and ideological hegemony over the American continent in the very year of the great European revolutions. That ideology fused Protestantism and American patriotism, capitalist economics, and Christian morality" (17).

3. For contemporary critics, the perceived danger of seizing upon an essentialized version of identity and thus rendering a deterministic reading of

a text on the basis of a reified conceptualization of epistemology becomes a serious theoretical issue because of postmodernist and cultural studies debates about language, religion, identity politics, and the nature of power relations as they relate to the academy. However, the solution to the conundrum in the Southwest is not to avoid the discussion of hegemony or to skeptically bracket epistemology as a temporary historical phenomenon that fades through secularization. Epistemological differences in works like Ruiz de Burton's remain significant, and ignoring the nuances of those differences potentially undermines the significance of the cultural and symbolic exchange that *Who Would Have Thought It?* represents. Enrique Dussel explains the dangers of Modernist and Postmodernist skepticisms in *The Underside of Modernity*, "From the Skeptic to the Cynic," which become fallible on the grounds of infinite regress and lead to cynicism. For Dussel, a cynical position always already privileges the hegemonic position and leaves no room for a fair exchange or for intersubjective dialogue, thus replaying what Spivak describes as epistemic violence and potentially sublimating what Fredric Jameson defines in *The Political Unconscious* as the continuous narrative of the oppressed. In the case of an early Mexican-American novel like *Who Would Have Thought It?*, it is better to view history as a problem of a profound contextual change which dramatically affected individual as well as collective experiences because of its cultural significance. Dr. Norval's wife rejects Lola Medina on the basis of her apparent color, but it is not the sole reason for her rejection of her reluctant ward. The cold-hearted New England matron must shift the reasons for her sustained rejection and persecution of Lola throughout the novel as Lola's color lightens and all outward appearances of phenotypical difference quite literally fade. However, Lola's difference from the dominant culture remains despite the author's sustained effort to create a context in which her protagonist may fit into her new world—for indeed, there is something profoundly interior about Lola's difference in New England.

4. Alcoff states in "Who's Afraid of Identity Politics" that "One makes sense of one's identity based on one's experience, which is itself a function of interpellation. And, against Althusser, to respond to interpellation by accepting the hail, even in the context of racialized identities, is not simply to capitulate to power but to actively engage in the construction of a self. To the policeman I have the option of saying 'You have the wrong person,' of accepting his recognition, or, as in the 'I am Spartacus' variant, reinterpreting his interpellation to accept it in a way he is not intending. All of these options involve my interpretive agency, including the option of acceptance. But the 'I' that chooses among these options is always already socially located" (340–341).

Works Cited

Alcoff, Linda Martin. "Who's Afraid of Identity Politics." *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Eds. Paula Moya and Michael Hames Garcia. Berkeley: U of California P, 2000. 312–341.

Alemán, Jesse. "Thank God Lolita is Away from Those Horrid Savages: The Politics of Whiteness in *Who Would Have Thought It?*" *María Amparo Ruiz de Burton: Critical and Pedagogical Perspectives*. Ed. Amelia María de la Luz Montes and Anne Elizabeth Goldman. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. 95–111.

Althusser, Louis. "Ideology and the State." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review, 1971. 81–123.

Aranda, José F. "Returning California to the People: Vigilantism in *Squatter and the Don*." *María Amparo Ruiz de Burton: Critical and Pedagogical Perspectives*. Ed. Amelia María de la Luz Montes and Anne Elizabeth Goldman. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. 11–26

———. "Contradictory Impulses: María Amparo Ruiz de Burton, Resistance Theory, and the Politics of Chicano/a Studies." *American Literature* 70 (September 1998): 551–79.

Austin, John. *How to Do Things with Words*. Ed. J.O. Urmson. London: Oxford UP, 1962.

Dussel, Enrique. *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. Amherst: Humanity, 1998.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt, 1987.

Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove, 1963.

Feuerbach, Ludwing. *The Essence of Christianity*. Trans. George Eliot. New York: Prometheus, 1989.

Franchot, Jenny. *Roads to Rome: The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism*. Berkeley: U of California P, 1994.

Goldman, Anne Elizabeth. "Beasts in the Jungle: Foreigners and Natives in Boston." *María Amparo Ruiz de Burton: Critical and Pedagogical Perspectives*. Ed. Amelia María de la Luz Montes and Anne Elizabeth Goldman. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. 75–94.

Griffen, Susan M. *Anti-Catholicism and Nineteenth Century Fiction*. New York: Cambridge UP, 2004.

Herrera-Sobek, María. "Canon Formation and Chicano Literature." *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público, 1993.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

Kaplan, Amy. "Manifest Domesticity." *American Literature* 70.3 (Sept. 1998): 581–606.

Leal, Luis. "Literary Criticism and Minority Literatures: The Case of the Chicano Writer." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 1.2 (Spring 1986): 4–9.

Mena, María Cristina. "John of God, Water Carrier." *Century Magazine* Nov. 1913: 39–48.

———. "John of God, Water Carrier." 1913. *The New Criterion: A Literary Review* (1927): 312–31.

———. *The Collected Stories of María Cristina Mena*. Ed. Amy Doherty. Houston: Arte Público, 1997.

Mignolo, Walter D. "The Enduring Enchantment: (Or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here)?" *The South Atlantic Quarterly* 101.4 (Fall 2002): 927–954.

Morales, Alejandro. *The Brick People*. Houston: Arte Público, 1988.

Pérez, Emma. "Beyond the Nations Maternal Bodies: Technologies of Decolonial Desire." *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U, 1999. 101–125.

Renan, Ernest. "What is a Nation?" *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 3–11.

Ruiz de Burton, María Amparo. "MARB to M. G. Vallejo." 15 February 1869. *Conflicts of Interest: The Letters of María Amparo Ruiz de Burton*. Ed. Rosaura Sánchez and Beatrice Pita. Houston: Arte Público, 2001. 218–221.

———. *The Squatter and the Don*. Houston: Arte Público, 1995.

———. *Who Would Have Thought It?* Houston: Arte Público, 1995.

Saldívar, Ramón. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: U of Wisconsin P, 1991.

Sánchez, Rosaura, and Beatrice Pita. "Introduction to *Who Would Have Thought It?*" *Who Would Have Thought It?* By María Amparo Ruiz de Burton. Houston: Arte Público, 1995. vii–xxvii.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994. 66–111.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the "Spirit" of Capitalism and Other Writings*. New York: Penguin, 2002.

Brasis calcados? Provincianos na arena modernista

Silvana Moreli Vicente Dias
Universidade de São Paulo, Brasil

As obras dos escritores modernos brasileiros Manuel Bandeira (1886–1968) e Gilberto Freyre (1900–1987) articulam uma série de questões relacionadas ao tema da "província", as quais, em última instância, iluminam sua configuração particular na literatura brasileira das décadas de 20 e 30. Apontando para o enraizamento do sujeito e para a concretude da experiência, a província acabou servindo, muitas vezes, apenas para significar um contraponto aos valores da civilização burguesa simbolizados pela cosmópole. Portanto, em nome da superação da herança brasileira colonial e escravocrata, representaria um espaço que deveria ser transcendido. O resultado disso seria dar-se à província uma posição tão-somente periférica na literatura e na cultura brasileiras. Porém a leitura que Bandeira e Freyre fazem dessa província calcada—que se entenda como pisada, em estreita ligação com a terra, mas principalmente menosprezada e reprimida—, ao se voltarem para o passado e ao proporem, como eixo de seu discurso, a conservação—da arquitetura colonial, da língua "brasileira", dos valores "autênticos" e da memória, por exemplo—, acabou por constituir uma linha característica no Brasil da primeira metade do século vinte, a qual não deve passar despercebida. A própria força com que ambos escritores procuraram trazer os elementos marginais (como a herança africana) para o centro do debate artístico e intelectual da época é exemplo de uma revalorização positiva—sem prejuízo do componente crítico—de elementos provincianos.[1]

Na crônica "Sou provinciano", editada pela primeira vez em livro em *Andorinha, andorinha*, de 1966, organizado por Carlos Drummond de Andrade, Bandeira, ao ressaltar os laços com a província e sua condição provinciana, afirma:

> Conheço um sujeito de Pernambuco, cujo nome não escrevo porque é tabu e cultiva com grandes pudores esse provincianismo. Formou-se em sociologia na Universidade de Colúmbia, viajou a Europa, parou em Oxford, vai dar breve um livrão sobre a formação da vida social brasileira... Pois timbra em ser provinciano, pernambucano, do Recife. (*Poesia completa* 668)

O texto, originalmente publicado em 12 de março de 1933 no jornal *Estado de Minas*, indica que, já naquela altura, o nome de Gilberto Freyre, ensaísta que viria a se tornar um dos principais intelectuais do país na primeira metade do século vinte, circulava em outros redutos brasileiros que não somente o "provinciano" Pernambuco. Pensar na figura de Freyre como "tabu" a partir da década de 50, quando foi rejeitado pela sociologia acadêmica, de bases sólidas na universidade paulista, e quando foi acusado de apoiar movimentos reacionários, o que culmina com sua cooptação pelo governo militar brasileiro instaurado em 1964, é quase um lugar-comum. Mas o fato de ser um "tabu" no início da década de 30 aponta para uma idéia cuja raiz, mais antiga, pode estar em sua peculiar atitude voltada para a polêmica, talvez motivada, por exemplo, pelos seus confrontos ousados na imprensa, o que desperta a ira de políticos e de intelectuais locais, como Joaquim Inojosa (1901–1987), que ostentava o título de introdutor do Modernismo em Pernambucano, apoiando-se no escritor Mário de Andrade (1893–1945); ou talvez pela sua relação explicitamente problemática com os modernistas "do Sul", os quais rejeitava por seu suposto "futurismo", como contraponto—compreensível em uma sociedade afeita aos debates públicos—à sua defesa dos valores regionais e tradicionais.

Nesse sentido, tampouco Freyre era uma figura que gozava de recepção unânime na década de 20, quando atuava sobretudo como jornalista. E, no meio da polêmica do escritor com os chamados "futuristas", Bandeira acaba assumindo o papel de mediador. E tal intermediação, para além das conquistas da amizade e do convívio social, pode ter lhe propiciado aprendizagens literárias mais conseqüentes. Nesse sentido, a convivência com Freyre, que se iniciou em 1925, pode ter facultado ao poeta não só ampliar um repertório de temas, mas também desenvolver um estilo peculiar: "Foi nas páginas da *A Província* que peguei este jeito provinciano de conversar" (*Poesia*

completa 668), testemunha Bandeira, que foi um dos colaboradores regulares do jornal do Recife quando este era dirigido por Gilberto Freyre, entre 1928 e 1930.[2]

No contexto da década de 30, após a escrita de *Casa-grande & senzala*, que seria publicado naquele mesmo ano de 1933, a reputação de Freyre como escritor, historiador e antropólogo se consolidou no país, bem como seu nome passou a circular no exterior, especialmente nos meios acadêmicos voltados para o estudo da América Latina. A forma de sua escrita o consagrou como um dos nossos grandes ensaístas, e suas formulações sobre o Brasil alçaram-se como das mais importantes e produtivas já feitas ao longo de nossa história.[3] Num país que não costuma ser "amigo do livro", como diria Freyre, é emblemático o fato de termos duas grandes e minuciosas biografias—e não são as primeiras—lançadas recentemente num curto espaço de tempo: *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, de Maria Lúcia Pallares-Burke (2005), e *Gilberto Freyre: uma biografia cultural*, de Enrique Larreta e Guillermo Giucci (2007). E, no raiar do século vinte e um, a obra de Gilberto Freyre ainda provoca acaloradas discussões.[4]

Por sua vez, a inserção do nome de Manuel Bandeira no cânone da literatura brasileira do século vinte é indiscutível. Em sua trajetória, assumiu a tarefa de "abrasileiramento do Brasil", trazendo à tona, em plena década de 20 e 30, temas como a formação nacional, a língua, a música, a religião e arquitetura brasileiras, com uma coerência insuperável em sua geração. Circulou por diversos grupos modernistas e foi simultânea e sintomaticamente amigo de Mário de Andrade e de Gilberto Freyre, bem como de outros paulistas e pernambucanos, ao lado de cariocas, mineiros etc.[5] Seus poemas, suas crônicas e seus ensaios sobre temas brasileiros mostram como buscou construir formas sólidas, nada abstratas ou cartesianas, de aproximação com a matéria local.

Considerando-se que páginas fundamentais do Modernismo no Brasil foram escritas pelos pernambucanos Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, o encontro dos dois, desse modo, não seria de pouca importância. Falando sobre o início da correspondência entre ambos, quem muito orgulhosamente recupera seus primeiros lances em perfil biográfico dedicado ao poeta é Freyre, afirmando como seus artigos sobre "cozinha pernambucana, sobre o munguzá, o doce de goiaba, a tapioca molhada" (Freyre, *Perfil de Euclydes* 176) foram a isca para que Bandeira lhe escrevesse. Na conjuntura em que o movimento

regionalista nordestino, de cunho moderno, começava a se organizar, com uma abertura para a caricatura e para a exaltação do pitoresco, Freyre teria "se atrevido" a pedir ao poeta uma encomenda.[6] Com um narcisismo voraz, nestas linhas, o ensaísta explica como consegue o grande feito que acabou sendo magistralmente estampado em lugar de destaque na publicação comemorativa que viria a ter o título de *Livro do Nordeste*:

> O admirador tem sempre alguma coisa de gato—aquela manha já célebre do gato, que parece estar somente agradando, afagando e fazendo festa à pessoa amada, quando na verdade está se aproveitando dela para alisar o próprio pêlo. Não me julgo exceção à regra geral. Conjugo o verbo "admirar" como todos os admiradores: aproveitando-me um pouco da glória da pessoa admirada; convencendo-me de que a admiro por causa das semelhanças, das afinidades, dos pontos de contato agradáveis. A mesma técnica voluptuosa do gato. Sucede, no caso, que o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira—"Evocação do Recife"—ele escreveu porque eu pedi que ele escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano. Estranhou que alguém lhe encomendasse um poema para uma edição especial de jornal como quem encomenda um pudim ou uma sobremesa para uma festa de bodas de ouro. Não estava acostumado—me escreveu de Santa Teresa—a encomendas dessas. Parece que teve vontade de não escrever poema nenhum para a tal edição—que se tornou depois o *Livro do Nordeste*, organizado em 1925 para comemorar o primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Mas um belo dia recebi "Evocação do Recife". (*Perfil de Euclydes* 176)

Como contado nessas linhas barrocas bastante representativas do estilo de Freyre, sua resposta ao elogio de Bandeira em carta é a encomenda de um poema para a edição comemorativa do centenário do *Diário de Pernambuco*. A correspondência foi, assim, fundamental para que as afinidades se delineassem e novos rumos se abrissem. A partir dessa aproximação com a província, Bandeira, por coincidência ou não, toma este como um tema recorrente em sua poética. O encontro parece ter sido temperado com uma boa dose provinciana,

às vezes com laivos de um ludismo quase infantil, ou de um erotismo e de uma sensualidade marcantes, ou ainda de uma sutil ironia—isso no campo literário, sem mencionar as mulatas e guloseimas compartilhadas no reduto provinciano durante as viagens de Bandeira ao Recife em 1927 e 1929, registradas no diário de juventude do sociólogo. Sobre o aprendizado com Gilberto Freyre, afirmaria Bandeira em sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada*:

> Para completar (e de certo modo contrabalançar) essa influência havia os amigos do Rio, amigos que, a partir de Ribeiro Couto, fui fazendo em cadeia: Jaime Ovalle, Rodrigo M. F. de Andrade, Dante Milano, Oswaldo Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Morais, neto. Lista a que devo juntar, depois de 1925, o nome de Gilberto Freyre, cuja sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir ao amor da província, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha "Evocação do Recife". (Bandeira, *Poesia completa* 65)

E, se se poderia esperar dos dois escritores um diálogo intelectual intrincado, o que se revela é uma aparente franqueza isenta de vontade de prestígio e de status social. Ambos parecem se sentir muito à vontade, utilizando uma linguagem de sesta—para recuperar expressão do poeta brasileiro, também recifense, João Cabral de Melo Neto (1920–1999) com que traduz a linguagem de Freyre[7]—, a qual articula pessoas, paisagens e hábitos ligados ao universo da intimidade. Tal perspectiva, de uma representação aparentemente despretensiosa, se transfere para a tentativa de construções literárias que se querem recuadas no tempo, supostamente bem guardadas dos elementos invasivos da modernidade despersonalizadora. Atento para o fato de que sua atitude poderia assumir a roupagem de um anacronismo ingênuo e, ao mesmo tempo, carregar pejorativamente significados que remeteriam a uma rusticidade tosca e exclusivamente sentimental, Freyre procura tornar o conceito da "província" mais complexo, ligando-o também ao pensamento e à prática vanguardista que acompanhara nos Estados Unidos durante os tempos de estudante, o que resulta em uma escrita de pendor imagético e em uma prosa literária de ritmo, pode-se dizer, sincopado[8]. Nessa linha de agregação de elementos contrastantes, em trecho de carta a Bandeira de 1931, quando o sociólogo passou

temporada em Stanford como professor, Freyre coloca lado a lado definições, à primeira vista, antagônicas de si mesmo, na tentativa de dar a ver a imagem de um sujeito de inúmeras faces, como um mosaico de peças com variadas proporções:

> E um desses dias, aí chegará num cargueiro ou na 3° classe de um alemão este provinciano (cosmopolita, cigano, romântico, *modern*, *intellectual*, radical, reacionário, revolucionário, ortodoxo, Raul Dos Passos—(irmão do Dos Passos, daqui, o de *Three soldiers*). Seraphim Jung, Jorge Rialto, Antonio Ricardo etc. etc.—oxoniano, M. A. Columbia, Stanfordiano, etc. etc. etc.). Raspado tudo isso, o provinciano, a quem todas as festas da California não fazem esquecer o gosto amargo (desculpe esse classicismo-zinho) de um maracatu do Outeiro (sem Ascenso e sem "Regionalistas" presentes). Entretanto, eu posso raspar tudo isso de mim? Na província, a nostalgia do grande mundo não me deixará de todo; as memórias, que estavam secando, abriram-se de novo em verdadeiras feridas. Meu caro Flag, desculpe tanta literatura; não é só literatura. (Carta para Manuel Bandeira)

Desse modo, Bandeira, poeta modernista já conhecido no cenário literário nacional de meados da década de 20, passa a corroborar, em certa medida, o projeto de modernização paradoxalmente cosmopolita e tradicionalista que Freyre, como vimos, começava a delinear de forma bem articulada. Em nota inicial às suas *Crônicas da província do Brasil*, Bandeira afirma:

> A maioria destes artigos de jornal foi escrita às pressas para *A Província* do Recife, *Diário Nacional* de São Paulo e *O Estado de Minas* de Belo Horizonte. Eram crônicas de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muitos anos! (11)

Para perscrutar um pouco mais as configurações literárias dessa província, o poema "Evocação do Recife", escrito em 1925 e

posteriormente publicado em *Libertinagem* (1930), não parece ter sido um acontecimento de pouca importância na vida de Bandeira; a partir de então, o tema ganha lugar cativo em sua poesia, catalisando, em princípio, uma conquista do coloquial e do cotidiano e, aos poucos, abrangendo um conhecimento especial do homem simples e à margem do processo de modernização excludente:

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das
[bananas com xale vistoso de pano da Costa
E o vendedor de roletes de cana
O de amendoim
que se chamava midubim e não era torrado era cozido
Me lembro de todos os pregões:
Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca
Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam

Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...
Meu avô morto.
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa
[de meu avô.
(Bandeira, *Poesia completa* 212–14)

Vê-se, por este trecho final da "Evocação", de 80 versos, que a expressão lírica busca a matéria de sua poesia dentre os elementos que se sedimentaram ao longo da formação individual, na vivência de experiências pessoais que tendem a se universalizar como "em busca do tempo perdido". Essa perspectiva, que procura unir, ao mesmo tempo, o interesse pelo social e pelo individual, o objetivo e o subjetivo, acaba por dar a tônica das melhores obras regionalistas, que propõem construir uma espécie de painel social a partir de vivências exemplares. Esta talvez seja uma das marcas relevantes da literatura regionalista de 30, que teve inclusive incentivo no ensaísmo social e na produção para a imprensa periódica de Freyre.[9]

Mas, quanto a Bandeira, o modo particular de apreensão da realidade não se desenvolve sem contradições, jogando uma luz especial sobre a sociabilidade complexa do brasileiro: exemplo disso é a métrica livre do poema, com versos que oscilam entre a rapidez de um *flash* evocativo (como "Capiberibe / - Capibaribe" ou "Recife... / Rua da União... / A casa de meu avô...") e a narratividade que aborda cenas típicas cotidianas de uma vida urbana nascente ainda impregnada de elementos rurais, contada em versos longos que carregam um dinamismo particular. Ou seja, não estamos diante nem da rapidez futurista da Paulicéia[10] de Mário de Andrade, nem da lentidão absoluta de uma "Cidadezinha qualquer" de Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), poeta brasileiro moderno que, em outra direção, manifestou sua relação problemática com a província.[11] Sucedem-se, em Bandeira, de modo fragmentário, sem que se perca o sentido de unidade apesar da quase ausência de verbos de ação, cenas com personagens-tipo de um mundo urbano nascente permeado por relações que remetem ao mundo agrário: "a preta das bananas", "o vendedor de roletes de cana", "o vendedor de amendoim", "pregões de ovos" etc. Assim como a modernidade chegaria com cautela nesta paisagem, o poeta se reaproxima dela com "avidez desencantada", experimentando cada detalhe de uma redescoberta inaugural de algo que já se sabe morto e que sobrevive apenas como eco—"Meu avô morto. / Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô".

Um ambíguo sentimento de unidade com relação ao que já se sabe morto também é observado em outros escritores que viriam a se tornar símbolo da escrita sobre o Nordeste, como José Lins do Rego (1901–1957), que escreveu, dentre várias obras igualmente

alimentadas pelos resquícios da memória, o romance *Fogo morto*. É interessante destacar o significado que tem, para esses escritores, a memória pessoal, a qual inevitavelmente permite ao sujeito o aprendizado com a perda e com a morte, traduzindo-se, em última instância, em uma particular captação literária da vida coletiva de um Nordeste de bases rurais em franca decadência.

No livro comemorativo dos 50 anos de Manuel Bandeira, *Homenagem a Manuel Bandeira*, o escritor José Lins do Rego oferece sua contribuição com um texto breve sobre o poeta, de apenas duas páginas, qualificado como "fraco" por Gilberto Freyre, "embora tão carinhoso" consigo, diria o "exigente" sociólogo, em carta com datação "Recife, 11 de fevereiro de 1937", ao próprio Manuel Bandeira.[12] Nesse pequeno ensaio, de tom despojado, é possível observar que, quando o romancista fala de Bandeira, inicialmente não está em questão o tema da província. Esta cresce à proporção das próprias formulações regionalistas. O Bandeira que José Lins do Rego destaca é contíguo ao Bandeira de Freyre em sua primeira crônica dedicada ao poeta: "Sente-se nos versos do poeta pernambucano, como em certas páginas de Proust, um homem que a emoção da doença aproximou da alma. Daí talvez a sua voz baixa: por ser a de um homem perto da alma" (Freyre, *Tempo de aprendiz* 177). Ou seja, não haveria uma cisão entre poeta e poesia, entre homem e obra, entre exegese e biografia na interpretação crítica. Freyre destaca em Bandeira como o tema da morte o humaniza. Do mesmo modo, José Lins do Rego assinala, na poesia de Bandeira, o que haveria de intimidade e humanidade:

> Nada se parece mais com Manuel Bandeira que a sua poesia. O homem não é no seu caso o outro lado da sua arte como sucede com Augusto Frederico Schmidt que a gente lê espantado, sem encontrar um jeito de ligar a poesia com o seu autor. A poesia de Manuel Bandeira é ele mesmo. Tem a sua sensibilidade, o lirismo pungente de sua vida, o humour mais inglês que já tivemos desde Machado de Assis. Poesia e poeta não se separam, numa simulação criminosa. Quem se aproxima de Bandeira há de sentir por força o grande tipo humano que ele é, o homem que traz consigo uma riqueza de vida, de lirismo como poucos hajam aparecido pelo nosso Brasil. (105)

Portanto a perspectiva de José Lins do Rego fica muito longe do fingimento, como presente na obra do escritor português Fernando Pessoa, ou da idéia de que estamos, na modernidade, totalmente expostos à diluição, ao desenraizamento, à morte da esperança.[13] A questão aqui é outra, uma vez que se reconhece o poeta como sujeito dono de uma experiência particular; somente a partir desse aprendizado com a história individual, eivada de desencantamentos, de frustrações e de perdas, pode-se então falar de uma província, de um Nordeste ou de um Brasil que procura ressignificar a sua própria herança, ou ainda salvar da contingência ou da morte iminente elementos que possam impor alguma barreira, ainda que frágil, à torrente do tempo, força de conseqüências ainda mais imprevisíveis num país periférico e de herança colonial.

Nesse sentido, haveria uma literatura fundada em valores como a significação, os quais, pouco tempo depois, tomariam uma dimensão coletiva ao se elaborarem os conceitos de "região" e "tradição" e, com eles, o de "província", como forma de resistência empenhada à racionalização da sociedade burguesa moderna. Nos dois escritores, Freyre e Bandeira—aos quais se poderia acrescentar o próprio José Lins do Rego—, portanto, já era possível antever que as concepções de estilo, texto e autor manteriam uma relação estreita. A idéia torna-se mais complexa quando passa a constituir o cerne da literatura provinciana, a qual evitaria, conscientemente, o autoquestionamento e a intransitividade vistos como típicos de certo veio da literatura moderna, como aquele apontado por Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*. Isso não quer dizer, reforce-se, que seja uma literatura acrítica; ao contrário, trata-se de figurações conscientes da quebra, do ruído e da ruína, mas se afirmam em outro sentido, dando, ao final, uma resposta afirmativa para um ponto que é premente para a constituição da literatura moderna a partir do Romantismo, ou seja, a relação entre significação e experiência, que é elaborada, em pleno Modernismo, a partir de uma perspectiva não fraturada.

Assim, o vínculo indissolúvel entre obra e vida, que se comunicaria com a tendência autobiográfica da literatura regionalista da década de 30, seria exemplarmente realizado na obra de Bandeira, principalmente após o retorno à província dos pernambucanos. Mais adiante, no mesmo artigo, afirma José Lins do Rego:

> A língua e o ritmo de Bandeira se humanizaram ainda mais, mais se familiarizaram com a vida, mais se integraram com seus comparsas, com os que como ele têm amado e sofrido. [...] Porque não há uma palavra perdida no vocabulário deste grande poeta. Todas as suas palavras vão ao coração, tocam nas cordas sensíveis, se aderem à sensibilidade. E no entanto quando ele deixa a sua vida de lado, quando ele se dirige aos pobres, aos meninos da rua do Sabão, aos sapos tanueiros, é com a mesma tenção, com a mesma força, com a mesma ternura. É um poeta que faz pensar, que não é somente para se situar no coração. É um poeta que pensa. Mas que pensa através da sua experiência, da sabedoria pungente da sua vida, do seu caso particular. (107)

A concepção de poesia encarnada no sujeito da experiência que José Lins do Rego depreende na escrita de Bandeira se dá no confronto com a idéia de uma modernidade abstrata e solipsista. Numa linha distinta desta, a escrita de Bandeira cola-se no chão cotidiano e depreende dele minúcias que somente os destroços da memória propiciam, sobretudo quando o assunto é a província. É assim que Bandeira recupera o Recife; a partir de cacos de lembrança, o lugar de sua infância ganha contornos e vida, podendo reapresentar—ainda que por vias de contornos não tão nítidos e nem tão grandiosos—elementos de um passado já ido[14]. Desse modo, certa discussão estética que tem o Nordeste como referência, como esta de Bandeira e Freyre, num evidente movimento anticapitalista que congrega o grupo regionalista, volta-se para uma espécie de comunicação sem ruídos, acompanhada por uma orientação empenhada na práxis vital, que paradoxalmente fala de um mundo cheio de fissuras e fendas, ameaçado pela passagem do tempo, pela perda do eixo vital no sujeito da experiência e pela conseqüente perda da memória pessoal e coletiva.

Estamos diante, pois, de uma produção que se constitui como resistência e que propõe recuperar, sobretudo, usando as palavras do crítico literário Alfredo Bosi, o sentido comunitário perdido (167). Ao mesmo tempo utópica e nostálgica—ou, como diriam alguns críticos, principalmente os de linha marxista, reacionária, se nela se enxergasse uma tentativa de restauração do *status quo* perdido—, esta literatura propôs um retorno às formas mais simples de narratividade e à comunicação da experiência individual e coletiva. Principalmente

quando o tema é a província, a proposta é recuperar, junto a uma reflexão fecunda acerca da realidade de uma região em processo de estagnação econômica, a faculdade de intercambiar experiências, na trilha de Walter Benjamin[15], por exemplo, utilizando procedimentos típicos das histórias orais—como Freyre faz em *Casa-grande & senzala* ou em *Assombrações do Recife velho*—na tentativa de refrear o processo de extinção da arte de narrar e, por conseqüência, da perda dos valores do passado.

Porém a aparente ingenuidade com que Freyre e Bandeira se voltam para as questões do passado e para a necessidade de narrar as histórias—portanto, na contramão da experiência de ruptura temporal e espacial das vanguardas modernas, apesar de aproveitá-las pontualmente—não permite que vejamos, nesses escritores da província, nem só o narrador-cartógrafo, que procura mapear paisagens e populações, nem só o narrador-historiador, que busca compilar, sintetizando os dados da descoberta dos primeiros, trilhando a análise da crítica literária Flora Süssekind, em *O Brasil não é longe daqui*. Trata-se, em verdade, de escritores que alinhavam na superfície todas as experiências, contadas, escritas e vividas, em um texto que não deixa à mostra a sua articulação, não a expõe formalmente como as vanguardas pregam, mas que pode, também, ser problemático, por exemplo, ao falar de um universo de quebras e contradições, sempre presentes quando o assunto é a província.

A proposta de Gilberto Freyre de comunicação do homem com todos os elementos da sua realidade circundante, como em seu *Manifesto regionalista de 26*—e não importa neste momento se este foi efetivamente escrito em 1926 ou se em 1952, tendo em vista o apoio de outros suportes na década de 20 que corroboram a tese de que havia, de fato, um pensamento regionalista em formação já naquela época—, é bastante clara, indicando que implicava tanto uma ética quanto uma estética embutida em sua proposição:

> Saliente-se, em conclusão, que há no Nordeste—neste Nordeste em que vêm se transformando em valores brasileiros, valores por algum tempo apenas sub-nacionais ou mesmo exóticos—uma espécie de franciscanismo, herdado dos portugueses, que aproxima os homens, árvores e animais. Não só os da região como os importados. Todos se tornam aqui irmãos, tios, compadres das pessoas. Conheci

> uma negra velha que toda tarde conversava com uma jaqueira como se conversasse com uma pessoa íntima: "minha nega", "meu bem", "meu benzinho". Por que os poetas não surpreendem esses idílios? (70–71)

Manuel Bandeira partilhou dessas questões, pensou a província e seus valores como poética e ideologicamente viáveis. Contudo seria importante ressaltar que o tema constitui um veio importante de sua obra, mas não a totalidade. As contradições do mundo patriarcal e o sentimento de família e da província, por exemplo, podem ser flagrados principalmente após *Libertinagem*. O poeta não deixa de aproveitar também as lições vanguardistas, experiências extremas assumidas por seus poemas concretistas, já ao final de sua trajetória poética. Bandeira, poderíamos dizer, é escritor que congrega sentimentos distintos de poeta e de poesia, mas sua formação literária, consolidada sobretudo na década de 10 e 20, garante um modo muito particular de aproximação da realidade circundante, ao mesmo tempo em que promove um aprofundamento de questões caras à constituição do eu lírico e da poesia moderna.

Freyre, por sua vez, por seu discurso eivado de contradições e por uma natureza egotista, comunica-se sobretudo com a atmosfera da literatura de linhagem romântica. Nesse sentido, recupera o caráter "fabulosamente contraditório", fundante do espírito romântico, sem, entretanto, deixar de ser moderno. Como afirmam Michael Löwy e Robert Sayre sobre tal figuração em seus diversos aspectos:

> a um só tempo (ou ora) revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitucionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual... Contradições que atravessam não apenas o "movimento romântico", mas a vida e obra de um único e mesmo autor e, às vezes, de um único e mesmo texto. (11)

O sentimento de solidão e isolamento no período de exílio e a certeza de que a sociedade liberal e capitalista poderia promover a quebra dos vínculos e a morte da arte autêntica são sentidos nas formulações de Gilberto Freyre, que propõe, na trilha analisada por Löwy e Sayre (21), uma espécie de "reencantamento" do mundo pela imaginação.

Nessa linha, *Casa-grande & senzala* agencia uma certa reconciliação do brasileiro com seu passado, que, apesar do fundo romântico, permitiu rediscutir, dentre outros escopos, posições deterministas e pessimistas da época, adotadas, por exemplo, pelos intérpretes do Brasil Oliveira Vianna (1883–1951), Sílvio Romero (1851–1914) e Euclides da Cunha (1866–1909).

A sensibilidade romântica presente em Gilberto Freyre tem face crítica e, ao mesmo tempo, recupera não só o tema, mas também a estrutura e a visão da era pré-capitalista; inclusive, e de forma mais decisiva, procura recompor suas principais formas de significação, a contrapelo de formulações modernas burguesas. Freyre ignora deliberadamente o "pressuposto da assim chamada lírica moderna posterior a Baudelaire [como sendo] a desagregação do indivíduo e a indeterminação da categoria de experiência" (Berardinelli 63). À margem do que, em linha de regra, se entende por "literatura do século vinte " e num país marginal, Freyre acaba por ter uma posição diferenciada quando demonstra que há questões centrais na literatura e na cultura do século passado que não podem ser reduzidas ao estereótipo. A práxis poética moderna internacionalmente reconhecida teria relegado ao "provincianismo e ao localismo, ao híbrido biográfico-realista e ao sentimentalismo da confissão toda uma série de autores e de obras" (63). Freyre, com seu espírito anárquico, parece ter percebido tais problemas já no início do século e buscou, como no seu primeiro ensaio de fôlego, revalorizar positivamente este provincianismo como diferencial da literatura, da cultura e da sociedade brasileira. Portanto suas idéias, de fundo ético e estético, também se dirigem ao campo da política. Duas realizações encabeçadas pelo escritor mostram a coerência das formulações estéticas e culturais agitadas sob a bandeira da província: os já mencionados *Livro do Nordeste*, de 1925, por ele organizado, e o jornal *A Província*, que dirigiu entre 1928 e 1930, ambos com colaboração central de Manuel Bandeira.

O Modernismo, desse modo, passou a caminhar para a descoberta e para o aprofundamento das experiências brasileiras, com registro pormenorizado do cotidiano, do elemento marginal e do universo popular no transcorrer da década de 20. Tal olhar indagativo, combinando interesse sociológico, antropológico e histórico à literatura e às artes, compôs o pano de fundo do que viria a se transformar na literatura de cunho realista típica dos anos 30 e na tendência para a análise social que dominou o período. O ensaio, nesse contexto, foi

uma das principais formas literárias cultivadas, tendo papel de destaque Gilberto Freyre, ao lado de escritores como Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982) e Caio Prado Jr. (1907–1990). Evidencia-se, assim, uma característica peculiar do Modernismo brasileiro, que tentou construir uma literatura de validade universal sem abrir mão do local, voltando-se para a análise dos problemas do país:

> É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico-sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional—é grande a tendência para a análise. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de redefinir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores. Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero, ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de um Nina Rodrigues. (Candido, "Literatura" 113)

Nessa passagem, o crítico literário Antonio Candido fala do ensaísmo da década 20. Mais adiante, em seu texto, menciona Gilberto Freyre em leitura que faz sobre a década de 30. O que importa ressalvar é, então, a centralidade que a reflexão analítica sobre a sociedade e a forma do ensaio tem para a geração dos modernistas da década de 20 e 30. Já naquele momento, dominado politicamente pelo então presidente da República Getúlio Vargas (1882–1954), é praticamente impossível não ver relações no ofício, por exemplo, de Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, a escritora Rachel de Queiroz (1910–2003), os pintores Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) e Candido Portinari (1903–1962), o compositor Heitor Villa-Lobos (1887–1959) e Mário de Andrade. O ensaísmo de Gilberto Freyre, com suas crônicas publicadas em jornal, mostra sua força estética e analítica desde a década de 20, mas sua trajetória acaba por simbolizar a convergência entre projeto ideológico e projeto estético que, no contexto mais complexo do ponto de vista econômico e social, assim como do ponto de vista político após a Revolução de 30, viria a se tornar emblemático nos anos 30. Segundo o crítico João Luiz Lafetá,

"enquanto a primeira fase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a fundação da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)" (28).

É neste contexto que os dois projetos podem ser vistos como representantes de duas vertentes distintas, irradiados a partir de dois locais e de experiências coletivas diversas: o *projeto estético* dos anos 20 foi exemplarmente vivido pelos modernistas paulistas, com Mário de Andrade ao centro; o *projeto ideológico* dos anos 30 foi modelarmente conduzido por Gilberto Freyre e pelos regionalistas nordestinos. Bandeira, por sua vez, tangencia exemplarmente, e com cautela, ambos os projetos—foi tanto um grande interlocutor de Mário em discussões sobre poesia e cultura no Brasil do período quanto um grande interlocutor dos vários escritores e artistas nordestinos que se tornaram símbolo do ensaísmo e do romance de 30, como Freyre e Lins. Mas esta argumentação, bastante intrincada, merece ser desenvolvida com maior cautela.

O crítico literário João Alexandre Barbosa (55–62), aproveitando o caminho aberto pelo prefácio de Antonio Dimas à sétima edição do polêmico *Manifesto regionalista*, assinado por Freyre, capta uma questão fulcral que diz respeito ao processo de modernização do campo literário no Brasil. Se, por um lado, São Paulo pregava uma renovação essencialmente literária, por outro, Pernambuco acrescenta a História ao centro do debate, de modo que Estética e História passam a ser, uma para a outra, o ponto de tensão que garantiria o exercício, bem logrado, de leituras modernas do passado e da cultura popular do país. A insistência com que o movimento de Pernambuco, sob a bandeira da região e da tradição, confere ao concreto, ao miúdo da experiência, ao particular, faz Bandeira convergir para o seu encontro. Em um poema como "Evocação do Recife", veríamos esses dois lados em tensão, a região e a tradição de Freyre e o aspecto estético do Modernismo paulista, presentes, por exemplo, na cadência entrecortada do verso livre e no recurso à colagem. O aspecto provinciano, pois, enfatizaria o primeiro lado da tensão, mas, se observarmos que o conceito dava abertura para a vanguarda cosmopolita em seu interior, o próprio termo "provinciano" estaria, no movimento pendular entre Estética e História, procurando o justo e sempre problemático equilíbrio entre ambos os paradigmas. Nesse sentido, a experiência

brasileira parecia não estar sozinha, pois, como afirma Hobsbawm: "Para a maioria dos talentos criativos do mundo não europeu que não estavam confinados por suas tradições nem eram simples ocidentalizadores, a tarefa principal parecia descobrir, erguer o véu e apresentar a realidade contemporânea de seus povos. O realismo era o movimento deles" (190).

· No caso do Brasil, este caminho foi realizado inclusive congregando consciência estética e pensamento de vanguarda, o que levou a figurações tensivas—e absolutamente mundanas, para usar expressão do crítico Edward Said[16], e como tal imperfeitas—como a da província.

Portanto provincianos e cosmopolitas, tradicionalistas e futuristas ocuparam a cena do debate literário no Brasil das décadas de 20 e 30, que tateava formas modernas que pudessem amplamente significar sua composição contraditória em tantos aspectos, ao mesmo tempo de herança colonial européia, ameríndia e africana, como bem ressaltou Freyre em seu *Casa-grande & senzala*, e simultaneamente fruto de um complexo agrário-exportador, baseado na família patriarcal e em relações personalistas, a enfrentar os descompassos trazidos pela industrialização ainda tímida e pelas diferenças de valores, inclusive políticos, trazidas pela imigração de finais do século dezenove e início do século vinte. O resultado disso não poderia deixar de ser interessante: mostrando estar em alerta tanto acerca de sua constituição quanto acerca da inevitabilidade da passagem do tempo e da maior complexidade social resultantes dessas mudanças, escritores como Gilberto Freyre e Manuel Bandeira recriaram um universo literário que positivou a província e seus valores de significação, articulando-os com sua própria experiência individual. Esta é uma resposta, pela literatura e pela imaginação, nascida da plena consciência acerca da ação destruidora da história que se desenrola no tempo cronológico e do seu desconcerto com relação aos rastros impregnados na memória do sujeito da experiência.

Além disso, ainda importa dizer que, se a província e suas derivações acabaram por merecer, em sua perspectiva centrípeta, um papel minoritário, como valor, no sistema literário e artístico—fato que explicaria o papel reduzido de Gilberto Freyre para a historiografia literária atuante—, o mesmo não parece ter acontecido fora daqui. Gilberto Freyre e suas idéias são extensamente debatidas em universidades estrangeiras que se dedicam ao Brasil. E, ao que tudo indica,

a província brasileira terá vida longa em outras paragens, a despeito da vontade de se escrever, de dentro, a nossa história de uma forma supostamente mais cristalina. Às vezes não é necessário o outro para que haja silenciamento ou ausência de reflexão mais conseqüente. Talvez tenhamos aprendido insuficientemente uma das lições do Modernismo brasileiro, a da pluralidade. Sinal de que os Brasis calcados podem não ter estado longe daqui.

Notas

1. Nesse contexto, segundo Leyla Perrone-Moisés, a presença de Gilberto Freyre foi decisiva na década de 30 para a valorização do elemento mestiço: "No século XX, sobretudo depois da obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala* (1933), a situação inverteu-se, e os intelectuais passaram a declarar suas origens negras. Essa assunção lhes dava boa consciência e os marcava como verdadeiros brasileiros, diversos dos novos imigrantes europeus ou orientais. [...] Independentemente do que possam especular os intelectuais a respeito dela, a mestiçagem é um fato permanentemente consumado na América Latina e, em termos culturais e artísticos, produz resultados originais" (45).

2. O sociólogo pernambucano, ao assumir a direção do jornal recifense *A Província* em 1928, a pedido do então governador Estácio Coimbra, procurou desenvolver um trabalho diferenciado, seguindo uma linha editorial que o destacasse dos demais periódicos em circulação. Veja o que Luís Jardim afirma, em prefácio a *Retalhos de jornais velhos*, acerca da atuação de Freyre no cenário literário e cultural pernambucano: "E ainda de acordo com elas é que nos deu n'*A Província*, jornal que dirigiu de 1928 a 1930 e onde colaboraram alguns dos maiores talentos do Brasil—Pontes de Miranda, os dois Manuel Bandeira, o poeta e o desenhista, Mário de Andrade, Prudente de Morais Neto, Cícero Dias, Múcio Leão, José Américo de Almeida, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Aníbal Fernandes, Olívio Montenegro—um tipo de jornal provinciano, honestamente provinciano, refletindo de preferência a vida local em toda a sua pureza de cor. *A Província* foi uma reação contra o jornal de Estado estandardizado pelo modelo do Rio—salientou uma vez Manuel Bandeira, o poeta. Gilberto Freyre, fugindo ao sensacionalismo da imprensa de ares dinâmicos, em províncias as mais pacatas, considera hoje o melhor jornal do Recife, não nenhum dos mais ricos e técnica e financeiramente mais poderosos—mas o *Jornal Pequeno*, dos irmão Medeiros, por ser o menos estandardizado e o mais provinciano no bom sentido, o mais local, o mais recifense" ("Prefácio").

3. Para citar apenas alguns exemplos de como Gilberto Freyre é visto pela crítica, leiam-se as seguintes apreciações de Antonio Candido e de Wilson Martins, sobre seu principal livro, a primeira delas já bastante conhecida: "Os homens que estão hoje um pouco para cá ou um pouco para lá dos cinqüenta anos aprenderam a refletir e a se interessar pelo Brasil sobretudo em termos de passado em função de três livros: *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, publicado quando estávamos no ginásio; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado quando estávamos no curso complementar; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publicado quando estávamos na escola superior" (Candido xi); "Respondendo a Oliveira Viana, por um lado, e, por outro, a Paulo Prado, *Casa-grande & senzala* seria, efetivamente um marco na história da nossa inteligência; mas só o foi, pelo menos no seu êxito fulminante e absoluto, porque a inteligência brasileira havia inconscientemente aprendido a lê-lo nos anos que vão de 1922 a 1930 e, mais particularmente, a partir de 1926" (Martins 218).

4. Vide a polêmica, a respeito da publicação de *Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900–1936*, de Larreta e Giucci, que ocupou as páginas do jornal *Folha de S. Paulo* por três domingos consecutivos no caderno *Mais!*: "Hiato de uma vida", de Maria Lúcia Pallares-Burke e Peter Burke (02 dez. 2007); "Debate emperrado", de Larreta e Giucci (09 dez. 2007); "Fontes e dívidas", de Pallares-Burke e Burke (16 dez. 2007); e "Identidade e cultura", de Larreta e Giucci (16 dez. 2007).

5. Mário de Andrade era escritor, professor e crítico literário, de arte e de música. Além de fundamental para definição dos rumos do movimento modernista no Brasil, foi figura permanentemente atuante nas vidas de Manuel Bandeira e Gilberto Freyre. Já era uma forte presença na vida de Manuel Bandeira no ano de 1925, quando este estreita relações epistolares com Gilberto Freyre. Mário de Andrade e Bandeira se encontram pela primeira vez em 1921 e, por iniciativa deste, começam uma troca de cartas em 1922 que dá origem a um dos conjuntos mais ricos de correspondência dentro da nossa cena literária e cultural. Prova disso é o volume *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizado por Marcos Antonio de Moraes. Com relação a Gilberto Freyre, pode-se dizer que a referência de um ao outro nem sempre foi amistosa. Em verdade, a que se deve não se sabe muito ao certo, um mito de exclusão recíproca foi construído. Para Fonseca, "as relações de Gilberto Freyre com o modernismo brasileiro estão ainda envoltas pelas brumas da incompreensão e do preconceito, seja pelo não entendimento do complexo pensamento freyriano, seja pelo preconceito dos intelectuais sulistas, que entendem ser esse movimento 'subsidiário de vanguardas artísticas e literárias originadas em São Paulo'" (219). É certo que é possível argumentar que se trata de uma polêmica sem maiores conseqüências, mas parece que a historiografia literária e cultural ainda pede estudos

sobre as relações entre o Modernismo paulista e nordestino. De qualquer modo, a relação cordial entre os colegas Freyre e Mário, que tinham grandes amigos em comum, parece ter perdurado durante toda a vida, a despeito das divergências manifestas.

6. As primeiras proposições propriamente regionalistas de Freyre, aliás, parecem um tanto extravagantes, como vemos em documento tornado público que registra, em detalhe, todas as falas decorridas no dia da inauguração do Congresso Regionalista do Nordeste: "Terminou o sr. Gilberto Freyre fazendo votos para que: 1 – Algum indivíduo menos idiota tome a iniciativa de estabelecer no Recife café ou restaurante a que não falte cor local – umas palmeiras, umas gaiolas de papagaio, um caritó de guaiamum à porta e uma preta de fogareiro fazendo grude ou tapioca – e especializado nas boas tradições da cozinha nordestina". (Azevedo 238; texto originalmente publicado no *Diário de Pernambuco* [Recife] 9 fev. 1926).

7. O poema "*Casa-grande & senzala*, quarenta anos", de João Cabral de Melo Neto, foi escrito em ocasião do aniversário do livro de Gilberto Freyre e publicado em *Museu de tudo*, de 1975: "Ninguém escreveu em português / no brasileiro de sua língua: / esse à vontade que é o da rede, / dos alpendres, da alma mestiça, / medindo sua prosa de sesta, / ou prosa de quem se espreguiça" (Melo Neto 62).

8. Sobre a configuração da cidade paulistana a partir de "experiências literárias sincopadas", consultar: Pincherle, Maria Caterina. *La cittá sincopata: poesia e identità culturale nella San Paolo degli anni venti*. Roma: Bulzoni, 1999.

9. Sobre a relação entre a atuação de Freyre como líder do movimento regionalista e o romance de 30, consultar: Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro*; Azevedo, *Modernismo e regionalismo*; Castello, *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*; Trigo, *Engenho e memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Com relação à poesia, ainda faltam trabalhos de fôlego que busquem compreender a presença nela do ensaísmo e do ideário de Gilberto Freyre.

10. Refiro-me aqui ao livro *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, lançado em 1922 e considerado uma das obras pioneiras da poesia modernista brasileira, ao lado de *Carnaval*, de Bandeira, lançado em 1919.

11. Nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, é possível observar que o tema do nacional e do cosmopolita era circulante no meio intelectual já na década de 20. Como exemplo, Drummond, em 1924, assumia suas reservas quanto a uma assunção de valores nacionalistas. Neste momento, era um "requintado mineiro" que escrevia, em carta a Mário de Andrade, com datação "Belo Horizonte, 22 novembro 1924": "Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo.

Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que eu vivo me é estranho: sou um exilado. [...] Acho o Brasil infecto. [...] O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis e velhacos" (Andrade, *Carlos e Mário* 56–57).

12. A *Homenagem a Manuel Bandeira*, uma extremamente bem acaba edição publicada em 1936, conta com uma lista de colaboradores de peso, cujos nomes ficaram ligados ao Modernismo na década de 20 e 30 no Brasil, como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Gastão Cruls, Jorge de Lima, Lúcia Miguel Pereira, Murilo Mendes, Olívio Montenegro, Prudente de Morais Neto (Pedro Dantas), Pedro Nava, Ribeiro Couto, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes, dentre outros.

13. Refiro-me aqui especialmente às teses de que parte Marshall Berman em sua reflexão sobre a modernidade em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.

14. Sobre a representação literária da cidade do Recife, ver artigo de Roberto Vecchi, "Recife como restos".

15. Consultar "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de W. Benjamin.

16. "A palavra aqui é 'mundano', uma noção que sempre usei para denotar o mundo histórico real de cujas circunstâncias nenhum de nós jamais pode estar separado, nem mesmo em teoria" (Said 71).

Obras citadas

Almeida, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

Andrade, Carlos Drummond de, e Mário de Andrade. *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Org. de Lélia Coelho Frota. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Estabelecimento de texto das cartas de CDA por Alexandre Faria. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

Andrade, Mário e Manuel Bandeira. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da U de São Paulo, 2000.

Azevedo, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Editora da U Federal da Paraiba; Recife: Editora da U Federal de Pernambuco, 1996.

Bandeira, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Ed. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

———. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

Barbosa, João Alexandre. "Gilberto Freyre e a literatura: alguns conceitos." *Mistérios do dicionário e outras crônicas*. Cotia, SP: Ateliê, 2004. 55–62.

Benjamin, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." *Obras escolhidas I*. Por W. Benjamin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. 59–91.

Berardinelli, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Ed. Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 1994.

Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioretti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Candido, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945." *Literatura e Sociedade*. 8° ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Publifolha, 2000. 101–126.

———. "O significado de Raízes do Brasil." *Raízes do Brasil*. Por Sérgio Buarque de Holanda. 8° ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. xi-xxii.

Castello, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

Dimas, Antônio. "Um manifesto guloso." *Manifesto regionalista*. Por Gilberto Freyre. Ed. Fátima Quintas. 7° ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 1996. 23–44.

Fonseca, Edson Nery da. "Gilberto Freyre e o Movimento Regionalista." *Manifesto Regionalista*. Por Gilberto Freyre. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 1996. 219–234.

Freyre, Gilberto. Carta para Manuel Bandeira. 9 de junho de 1931. Inédita.

———. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.

———. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

———. *Perfil de Euclydes e outros perfis*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1944.

———. *Tempo de aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor: 1918–1926*. Vol. 1. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1979.

Giucci, Guillermo, e Enrique Rodríguez Larreta. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900–1936*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Hobsbawm, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914–1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Jardim, Luís. "Prefácio." *Retalhos de jornais velhos*. Por Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. 10 junho de 2006 <http://www.fgf.org.br>.
Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 34º ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
Löwy, Michael, e Robert Sayre. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
Martins, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2002.
Melo Neto, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
Pallares-Burke, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Editora da U Estadual Paulista, 2005.
Perrone-Moisés, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
Pincherle, Maria Caterina. *La cittá sincopata: poesia e identità culturale nella San Paolo degli anni venti*. Roma: Bulzoni, 1999.
Rego, José Lins do. "Manuel Bandeira, um mestre da vida." *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936. 105–107.
Said, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
Süssekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
Trigo, Luiz. *Engenho e memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2002.
Vecchi, Roberto. "Recife como restos." *Colóquio Letras* (jul–dez 2000): 187–200.

Tradiciones inventadas: el liberalismo de *Lanuza*

Jesús Torrecilla
University of California, Los Angeles

Entre los acontecimientos que condicionan de manera más decisiva la formación de la España moderna, muy pocos revisten la importancia de la Guerra de la Independencia contra Napoleón. No tanto porque implique una ruptura radical con el pasado inmediato, ya que la conflictiva relación con un vecino hegemónico que imponía sus modas y costumbres por toda Europa había sido una de las constantes del XVIII, sino porque la ocupación militar de 1808 exacerba la realidad del siglo anterior, provocando que el enfrentamiento entre progresistas y conservadores se plantee de manera más visceral y violenta. Los partidarios de modernizar el país, que a lo largo del XVIII se habían visto obligados a afirmar una y otra vez su patriotismo para desmentir la acusación que se les hace de imitar las modas extranjeras, son ahora víctimas de la polarización que ocasiona la guerra y, a pesar de que muchos de ellos habían luchado contra Napoleón, no pueden evitar ser situados en la incómoda proximidad de los afrancesados. Los conservadores aprovechan el discurso ilustrado del gobierno de José Bonaparte para afirmar que todos los que defienden ideas innovadoras son traidores y enemigos de la patria, y, cuando las tropas napoleónicas son finalmente expulsadas de la Península Ibérica, se hacen con el poder y obligan a los liberales a exiliarse si es que no quieren terminar en la cárcel o en el patíbulo.

No es de extrañar que, frente a este intento de monopolización del concepto de España por parte de los conservadores, los liberales procuraran constatar la existencia de una identidad nacional afín a sus ideas: una tradición progresista, abierta y tolerante, que se oponía a la fanática y excluyente de sus adversarios y que, en su opinión, desde tiempos remotos había caracterizado la realidad sociopolítica del país. Se trataba, en definitiva, de revitalizar (o tal vez de crear) un pasado que enlazara con el presente y que les permitiera presentar su proyecto

de renovación, no como una importación de ideas extranjeras, sino como la actualización de tendencias que, por más que hubieran sido una y otra vez vencidas y reprimidas, habían estado siempre presentes en la historia del país y eran fundamentalmente españolas.

Los ilustrados del XVIII ya habían tenido que confrontar la acusación de traidores por parte de los celosos guardianes de una identidad española supuestamente inmutable, y, frente al nacionalismo excluyente de sus adversarios, habían propuesto la existencia de un patriotismo mucho más abierto y receptivo. Si los conservadores consideraban que era la propia identidad española la que se encontraba en peligro ante la avalancha de costumbres francesas, por lo que proponían defender celosamente lo propio, los ilustrados afirmaban que el verdadero patriota era el que se esforzaba por mejorar la realidad de su entorno con ideas que consideraba beneficiosas, provinieran de donde provinieran. El patriotismo de los ilustrados poseía por tanto, sin lugar a dudas, una dimensión esencialmente universalista. Pero al mismo tiempo, para desmentir la filiación extranjera que les achacaban sus enemigos (o tal vez por razones de índole más íntima), también es cierto que con relativa frecuencia se esforzaron por nacionalizar sus posturas, intentando encontrar en la tradición española antecedentes que demostraran que las ideas modernas que defendían enlazaban con antiguas tradiciones propias. Hasta tal punto llegó a generalizarse esta tendencia que en el "Comentario sobre el Doctor Festivo" manifestaba Antonio de Capmany su propósito de desengañar a ciertos españoles "del común error de que todo cuanto se escribe, se piensa, se investiga y se descubre en la parte más ilustrada de la Europa ha sido bebido en nuestras fuentes," añadiendo con amarga ironía: "¡o! ¡fuentes ingratas y falaces, tan copiosas para los Extraños, y para nosotros tan secas!" (202–03).[1]

Este deseo de apropiación puede también observarse en el documento que se considera generalmente como la Carta Magna del liberalismo español del XIX. En el Discurso Preliminar a la Constitución Española de 1812, frente a los que suponían que el planteamiento general del texto había sido "tomado de naciones extrañas, o introducido por el prurito de la reforma" (4), se afirmaba explícitamente que no había en él nada que no procediera de las antiguas leyes fundamentales de los reinos peninsulares. Según los redactores del documento, lo que la Constitución se proponía era restituir las antiguas prácticas de los españoles que habían sido

suprimidas en el XVI y que desde la misma formación del país habían servido para defenderlos frente a los abusos y arbitrariedades de los poderosos. En este sentido, si bien la legislación de Castilla era buena, no podía de ningún modo compararse con la del reino de Aragón, ya que esta última llegaba a autorizar la destitución de los reyes cuando perjudicaban los intereses generales de la mayoría. Estas sanas limitaciones a la autoridad real acabaron sin embargo "para siempre en la desgraciada dispersión que tuvieron los aragoneses, mandados por el último Justicia D. Juan de Lanuza, al acercarse los soldados castellanos, enviados contra fuero por Felipe II" (13). Evidentemente, a los legisladores de Cádiz les preocupaba que se pudiera asociar su Constitución con la francesa, por lo que, para desautorizar a sus enemigos, se esforzaban en proclamar que el código que acababan de redactar era en esencia un compendio o una revitalización de las antiguas leyes de los reinos hispanos. Y terminaba advirtiendo que la

> ignorancia, el error y la malicia alzarán el grito contra este proyecto. Le calificarán de novador, de peligroso, de contrario a los intereses de la Nación y derechos del Rey. Mas sus esfuerzos serán inútiles, y sus impostores argumentos se desvanecerán como el humo al ver demostrado hasta la evidencia que las bases de este proyecto han sido para nuestros mayores verdaderas prácticas, axiomas reconocidos y santificados por la costumbre de muchos siglos. (119)

La constitución que se proponía, según eso, no era nueva en absoluto, sino que enlazaba con la de aquellos tiempos en que "la Nación elegía sus Reyes, otorgaba libremente contribuciones, sancionaba leyes, levantaba tropas, hacía la paz y declaraba la guerra, residenciaba a los magistrados y empleados públicos, era en fin soberana, y exercía sus derechos sin contradicción ni embarazo" (119). La forma de gobierno que defendían los liberales se veía así justificada por la existencia en el pasado de una organización similar en los reinos peninsulares: una organización que parecería de hecho serles consustancial, ya que había perdurado hasta el acceso al trono español de una dinastía extranjera.[2]

Una idea similar aparece en multitud de publicaciones de la época, dejando entrever que se trataba de una estrategia condicionada por las peligrosas asociaciones que se establecieron en España a partir de la invasión napoleónica. Así, *La abeja madrileña* del 3 de abril de

1814 percibía el peligro que entrañaba en esos momentos afirmar el carácter novedoso de las ideas contenidas en la Constitución de Cádiz, y, respondiendo a acusaciones provenientes de círculos absolutistas, negaba cualquier vínculo de los liberales con el gobierno ilegítimo de José Bonaparte. Según el autor del artículo, los partidarios de la soberanía popular no eran en modo alguno continuadores de lo que se denominaba con mala fe "regeneración napoleónica," sino patriotas que luchaban por el bien de la nación y se proponían terminar con las injusticias de un poder arbitrario que sólo había conseguido arraigarse amparado en la ignorancia del pueblo. Y se preguntaba: "¿Ni qué conexión tiene, malvados, nuestra Constitución con la *regeneración* francesa? Napoleón, como vosotros mismos, y todos los tiranos, pretende embrutecer a los que esclaviza; nosotros al contrario deseamos que la luz de la razón y de la verdad se difunda por todas partes" (287). La asociación de las ideas ilustradas con Napoleón tenía obviamente que resultar desastrosa para los proyectos liberales, por lo que no es de extrañar que unos números más adelante mantuviera el periódico que fue en Covadonga y en Sobrarbe donde "empezó por primera vez el pacto social de los españoles; pues las leyes de Castilla y Vizcaya, con los fueros de la Navarra y Aragón, componían una Constitución tan sabia y perfecta, qual vemos y admiramos en la promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812" (383). La única aportación de la Constitución de 1812 sería el método establecido y el orden de presentar las materias, pero, aparte de eso, nada novedoso había en ella, ni se trataba de "una invención de los filósofos, como pretenden hacer creer los malvados agentes de Napoleón" (383). Afirmaciones similares aparecieron con significativa frecuencia en otros muchos periódicos liberales, tanto de los años anteriores a la restauración absolutista de Fernando VII, como en el Trienio Constitucional de 1820-3: el *Redactor general de España*, el *Cincinato*, *La Colmena*, *El Eco de Padilla*, *El Espectador*, la *Minerva nacional*, *El Constitucional*, *El Zurriago*...

La revisión de la tradición española que esta actitud implica reinterpreta el papel de todos aquellos grupos que habían sido excluidos de la línea central de su historia (musulmanes medievales, comuneros del XVI, indígenas americanos, defensores de los fueros de Aragón...), cuyas pretendidas prácticas democráticas habían sido reprimidas por las tendencias absolutistas de los Austrias y los Borbones...[3] Especialmente los jefes comuneros y los aragoneses que perecieron

luchando por mantener sus antiguas libertades, se perciben como una especie de protoliberales que, al igual que sus correligionarios de principios del XIX, se habían empeñado en poner límites a la autoridad real y en garantizar que se respetaran los derechos de los ciudadanos. En el Trienio Constitucional se crean sociedades secretas y se publican periódicos bajo su advocación, se les erigen monumentos, se descubren placas conmemorativas, se organizan ceremonias de desagravio en las que se reivindica la gloria póstuma de sus nombres, proponiendo que deberían ocupar una posición de privilegio en el panteón español de hombres ilustres.[4] *El Zurriago* se refiere en su número 26 a Riego y a sus seguidores como "herederos del entusiasmo, y de la decisión de los antiguos Comuneros" (2), y *El Espectador* del 28 de marzo de 1823, si bien reconoce que los tercios españoles se cubrieron de gloria en los campos de batalla de medio mundo, advierte que esa gloria no podía en modo alguno equipararse a la adquirida por los que perecieron en defensa de la dignidad de todo el pueblo. En Villalar, en efecto, se peleaba, según el articulista, por la libertad, mientras que en Pavía "los alucinados españoles lisongeaban con su indomable valor la desmesurada ambición, y la loca vanidad de su verdugo" (352). Consecuentemente, prosigue el autor, por grande "que se suponga la gloria de los Córdobas y Leyvas, no puedo compararla con la de los Padillas, y Lanuzas" (352).

El pensamiento liberal pretende conectar así con una serie de intentos fallidos que, según esta interpretación, habrían intentado a lo largo de varios siglos restaurar los antiguos derechos y libertades de los españoles. Se trataba, en definitiva, de proyectar sobre el pasado (para que adquirieran mayor legitimidad) las ideas constitucionales que los liberales pugnaban por instaurar en las primeras décadas del XIX.[5] Pero ya en su época surgieron voces que advirtieron sobre lo infundado de esa pretensión, asegurando que la Constitución de 1812 se basaba en ideas radicalmente nuevas y desconectadas de la tradición española, ideas que (según advertían) cualquiera podía comprobar que presentaban indiscutibles semejanzas con las generalizadas por esos años en otros pueblos europeos. *El Censor* del 12 de agosto de 1820, mantiene que la Carta Magna de los liberales había tomado prestadas sus ideas esenciales de las constituciones de otros pueblos modernos, más que "de las leyes del fuero-juzgo o de las Partidas" (127). Considera además que esa aserción es tan evidente que no merece la pena perder el tiempo en demostrarla, y llega incluso a retar

a sus lectores a que abran la Constitución por donde quieran, "y en hallándose en toda ella título que esté copiado textualmente, o tomado de alguno de nuestras antiguas leyes, aunque variado el lenguage, el Censor se da por vencido, y confesará que se ha equivocado: pero tiene por bastante difícil que llegue este caso" (130–01).[6]

Sin embargo, desde su exilio en Londres, lamentará todavía el redactor de *El emigrado observador* de 1828 que el desconocimiento de lo que denomina "la genuina constitución española" haya llevado a muchos a oponerse al proyecto liberal por considerarlo emparentado con la revolución francesa. Si los españoles hubieran estado más familiarizados con sus antiguas leyes y el carácter de sus fueros, "tal vez se hubieran evitado las funestas resultas que la libertad y el bien general han experimentado por la redacción de un código fundamental, que si bien cimentado sobre las leyes antiguas, ha sido mal recibido, porque se creyó, o se hizo creer al mundo, que era resultado de las funestas ideas políticas que han llenado de horrores a la Francia y de sangre a la Europa" (203–04). Sin lugar a dudas, los liberales eran conscientes del flanco débil de su propuesta, y, para evitar ser asociados con el enemigo que unos años antes había invadido la Península con la excusa de implantar en España un gobierno ilustrado, intentaron reinterpretar la identidad nacional de una manera nueva: proponiendo que, a pesar de la creencia generalizada de la mayoría (que estaba mal informada), la auténtica tradición española no era la absolutista de Carlos V y Felipe II, sino la de los comuneros derrotados en Villalar y la de los aragoneses ajusticiados por defender sus fueros.[7]

En este contexto debe entenderse la escritura de *Lanuza* del duque de Rivas, obra que se representó por primera vez en Madrid durante los turbulentos años del Trienio Liberal. Sus contemporáneos entendieron que la acción central de la tragedia, además de reflejar los acontecimientos históricos que motivaron en 1591 la ejecución del Justicia Mayor de Aragón, contenía una referencia implícita a la situación política que se vivía en España a principios del XIX. En *El Indicador* del 30 de diciembre de 1822 apareció una reseña de la obra en la que se consideraba que el argumento de *Lanuza* interesaba a los españoles, no sólo por recordar sucesos que provocaron "la ruina de la Constitución famosa de una reino tan insigne como el de la Aragón," sino porque ayudaba a descubrir la relación existente entre "aquellos graves acontecimientos y los del día" (1099). A ese respecto, el final trágico del Justicia Mayor de Aragón advertía sobre

los grandes sacrificios que debían hacerse para preservar la libertad de la patria y neutralizar las artimañas de los traidores que se confabulan para destruirla, así como ejemplificaba la resolución con que los buenos españoles se deberían aprestar a morir por ella si es que fuera necesario (1099).

El autor de *Lanuza*, Angel Saavedra (quien más tarde se convertiría en duque de Rivas por la muerte de su hermano) era por aquel tiempo un joven diputado en Cortes que había participado en la Guerra de la Independencia contra Napoleón y que, junto con su amigo Alcalá Galiano, se había significado en el Trienio Liberal por sus ideas progresistas. Como consecuencia de su participación en los acontecimientos que culminaron en el traslado de Fernando VII a Cádiz, fue condenado a muerte al restaurarse el absolutismo en 1823 y se vio obligado a salir al exilio en octubre de ese mismo año. Precisamente en un breve descanso de la agitación política de esos años, durante un viaje a Córdoba en el verano de 1822, compuso la tragedia que nos ocupa, que sería estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid el 17 de diciembre de 1822. El turbulento momento político que vivía la capital de España hizo que en la representación de la obra se relegaran los factores estéticos a un segundo término, por lo que la acogida favorable que recibió (tal vez sería exagerado utilizar la palabra éxito) debería achacarse más a las ideas liberales que defendía que a su dudosa calidad literaria. Afirma Jorge Campos que quienes "aplaudieron *Lanuza* atendían más a las ideas que enaltecía que a las calidades literarias y gramáticas de la obra. Se acogían con entusiasmo situaciones y tiradas de versos que podían aplicarse al momento en que se estaba viviendo" (xxxii).[8]

La obra contiene una clara referencia a la situación política que se vivía en la España del Trienio Liberal y, tanto por la elección del personaje central como por las particularidades de la acción, implica una toma de postura a favor del régimen constitucional heredero de las Cortes de Cádiz. También, como era común en el pensamiento progresista de aquellos años, evidencia la voluntad de encontrar antecedentes liberales en la tradición española, nacionalizando sus ideas para desmentir la acusación de afrancesados y revolucionarios que les hacían sus adversarios. Según este planteamiento, no se trataba tan sólo de que el liberalismo hubiera constituido un factor esencial en la antigua realidad española, acallado por la interpretación interesada de los que pretendían monopolizar la historia del país, sino que, de

manera aún más radical, representaba la organización genuina de los primitivos españoles antes de la funesta llegada al trono español de dinastías extranjeras. Los comuneros castellanos y los defensores de los fueros aragoneses lucharon por mantener la organización política ancestral de los españoles, sus libertades y sus leyes, frente al poder absolutista de los Austrias. Los partidarios de la monarquía constitucional a principios del XIX no hacían, por tanto, sino recuperar lo que nunca debería haber desaparecido.[9]

Estas son las ideas que aparecen representadas en el *Lanuza* del duque de Rivas. La acción reproduce en líneas generales los acontecimientos históricos que sirvieron de base a la obra. Antonio Pérez, secretario de Felipe II sospechoso de ciertas actividades criminales en la Corte de Madrid, se acoge a las leyes de Aragón para evitar ser condenado a muerte, pero un grupo de partidarios del rey lo saca de la cárcel y lo conduce a las dependencias de la Inquisición. Esto provoca la reacción firme de Juan de Lanuza, Justicia Mayor de Aragón que considera que los fueros del reino han sido atropellados y se apresta a defenderlos. Confrontado con un conato de rebelión popular, Felipe II envía sus tropas, que, después de un intento de negociación, entran en Zaragoza y ejecutan a Lanuza. Hasta aquí los sucesos que sirvieron de base al argumento. Pero, como suele suceder con las obras de carácter histórico, la interpretación de la acción que hace el autor es más importante que la acción en sí, por más que (y ahí reside su fuerza) se pretenda ofrecernos todos los detalles de los hechos como una fiel traslación de la realidad.

En primer lugar, tanto la situación histórica que aparece en la obra como la índole del enfrentamiento parecen reflejar más la España de principios del XIX que la de finales del XVI. La patria de la que habla Heredia en la primera escena se caracteriza por encontrarse en una situación de decadencia y por añorar grandezas pasadas. La ruptura del contrato entre el pueblo y los gobernantes por el comportamiento de un gobierno despótico ha originado un clima de guerra civil que sólo podrá solucionarse mediante la reinstauración de los antiguos fueros del reino (Saavedra, *Lanuza* 89). Pero, aunque la crisis creada se caracteriza reiteradas veces como un enfrentamiento civil entre absolutistas y constitucionalistas, similar al que se vivía en el Trienio Liberal, en otros momentos parece como si los aragoneses que defienden sus fueros ancestrales tuvieran que confrontar las tropas de una potencia extranjera.[10] Las asociaciones que se establecen en

este sentido son muy significativas. Cuando el ejército de Felipe II se aproxima a la ciudad, Lanuza se dirige a los diputados aragoneses y establece un paralelismo entre su situación y la que experimentaron los habitantes de Numancia y Sagunto cuando desafiaron el formidable poder de Roma y Cartago. Las dos ciudades perecieron en un enfrentamiento desigual, pero su sacrificio no fue inútil, ya que, como afirma el protagonista: "Sagunto así por sostener un pacto, / por defender su libertad Numancia, / son hoy escombros, de invasores miedo; son hoy cenizas y blasón de España" (102). Es evidente en su alocución la voluntad de conectar el caso de Zaragoza con dos de los más grandes mitos de la historia de España, dos mitos, además, que simbolizan el afán de independencia del pueblo frente a los intentos de dominación de un invasor extranjero.

En otro momento, cuando Lara (que probará más adelante hacer un doble juego) pretende contener el afán belicoso de Lanuza frente al absolutismo intolerante de Felipe II, la respuesta del Justicia Mayor de Aragón proyecta el enfrentamiento sobre un plano aún más emblemático. Todos los habitantes del reino, en su opinión, deben comprender la importancia de defender

> la libertad y los derechos
> que, de la patria impenetrable escudo,
> fundaron nuestros ínclitos abuelos
> cuando en Sobrarbe, en su constancia heroica,
> la furia se estrelló del sarraceno. (93)

El enfrentamiento entre absolutistas y constitucionalistas se equipara aquí al que es considerado por muchos como el mito fundacional de la nación española: la lucha épica que iniciaron en las montañas del norte los cristianos peninsulares y que, andando el tiempo, tras un prolongado esfuerzo de varios siglos, conseguiría devolver a la nación su identidad perdida por la invasión sarracena.[11] Esta caracterización del absolutismo como africano, relacionándolo con la invasión musulmana del 711 y oponiéndolo a la constitución primitiva de la nación española, aparece en otros muchos escritos liberales de la época. Así, en su *Alocución patriótica sobre el restablecimiento de la constitución española* de 1820, afirma Bartolomé Gallardo que los reyes de España, "por una larga serie de siglos, desde la irrupción sarracena, lejos de ejercer la tiranía, eran antes bien los primeros campeones de

la libertad, los primeros patriotas, que al frente del pueblo combatían contra el invasor para libertar la patria oprimida. Tal aparece Pelayo en la Historia [...]. La tiranía así ha sido en España mirada siempre como extrangera" (9).[12] Según eso, la idea liberal de una monarquía constitucional en la que el poder real es limitado y la soberanía nacional reside en el pueblo, lejos de proceder de la lectura de filósofos extranjeros, estaría arraigada en la misma formación de la nación española y definiría el auténtico carácter de su organización política más genuina.

Teniendo en cuenta que la equiparación de los liberales con los afrancesados por parte de los grupos conservadores había implicado su asociación con los tradicionales enemigos de España (no sólo con los franceses, sino también con los musulmanes), este afán de enraizar sus ideas en la tradición se propone levantar el cargo de malos españoles que les hacían sus adversarios, redirigiendo la acusación contra los que se la formulaban. Como una especie de espejo invertido de las posturas conservadoras, que consideraban que los únicos españoles auténticos eran los partidarios de la monarquía absoluta de la época áurea, lo que los liberales mantienen es que la única España auténtica es la que supo preservar sus libertades ancestrales en Covadonga y Sobrarbe tras la invasión musulmana, y, más tarde, amenazada nuevamente por fuerzas hostiles a la tradición, defendió con las armas sus antiguos fueros en Villalar y Zaragoza. La monarquía absoluta, por el contrario, era un concepto exótico que sólo pudo arraigar en el país con la llegada de una dinastía extranjera.

La España ancestral que renace en Covadonga y Sobrarbe, y se manifiesta nuevamente en la revuelta de los comuneros de Castilla y en la defensa de los fueros de Aragón, sería, según este planteamiento, la misma que intenta establecer una constitución liberal a principios del XIX. El duque de Rivas así lo considera, cuando, casi al final de *Lanuza*, incluye una reflexión del protagonista en la que asocia su caso con el de los liberales doceañistas. Dice Lanuza a Vargas al ser conducido al cadalso, que si el fuego del honor

> que ardió en Padilla
> tornó a inflamarse en mi ardoroso seno,
> también mi pura sangre derramada
> se verá renovada en otros pechos,
> que acaso lograrán la insigne empresa

de hacer España libre. Sí, mis restos,
mis restos gloriosos tal vez pueden
germinar una raza de alto esfuerzo
que humille al ominoso despotismo;
y un día llegará, ya lo preveo,
que venzan la razón y la justicia. (121)

La España auténtica, que no consiguió salir victoriosa frente a los poderosos ejércitos de Carlos V y Felipe II, está destinada a renacer ahora en la ideología liberal de principios del XIX y, con la puesta en vigencia de la Constitución de 1812, a imponer de nuevo en el país los principios genuinamente nacionales por los que aquellos murieron.

Pero si los liberales de principios del XIX se esforzaban por integrar las ideas políticas de su tiempo en la tradición española, en el plano estrictamente literario no puede decirse que hicieran lo mismo. Así lo demuestra la denominada polémica calderoniana que mantuvieron durante varios años los escritores Mora y Alcalá Galiano con el erudito alemán Nicolás Böhl de Faber. Las razones que dan los primeros para defender la normativa clásica prueban que esa estética era para ellos superior a la del teatro español de la época áurea, por más que, como denunciaban una y otra vez los conservadores, el neoclasicismo se asociara con la tradición dramática del país vecino. Es cierto que no se trataba, a juicio de los liberales, de una estética de procedencia francesa, sino de carácter racional y universal, y eso era en su opinión lo que justificaba su manifiesta superioridad sobre cualquier otra, pero también lo es que no hicieron ningún intento por entroncarla en la tradición española.[13] Contestando a los ataques de Böhl de Faber, que acusaba a los españoles de estar dominados por ideas francesas (como lo habían estado hasta hacía poco los alemanes) y proponía sacudirse ese yugo y rescatar la tradicional dramaturgia española de la época áurea, afirmaba Alcalá Galiano con ironía en un artículo de la *Crónica científica y literaria* del 21 de julio de 1818, que pensaba aliarse con los críticos germanos para "mover guerra literaria a la literatura clásica, señaladamente la latina y la francesa [...] a las cuales miraremos con un rencor parecido al que profesan los pobres a los ricos" (4). Y prosigue unas líneas más adelante en el mismo tono burlón, que se propone adular las preocupaciones vulgares y señalar como malos españoles a todos los que no ensalcen los escritos de Góngora y Calderón, así como "a los que prefieran la columnata de

la plaza de S. Pedro de Roma, o (lo que es peor) la fachada del Louvre en París a la de S. Sebastián en Madrid; y a todos los que celebrando cosas de allende de los Pirineos, traten de introducirlas y naturalizarlas en España, aun cuando sea su utilidad palpable" (4). El reconocimiento implícito de la superioridad del gusto clásico (asociado con Francia en Italia, por más que se mantuviera que sus normas fueran de carácter universal) es aquí innegable.

Si Böhl de Faber defendía la existencia de literaturas nacionales que respondían a sus propias exigencias internas y reflejaban el carácter singular de cada pueblo, Mora y Galiano consideraban que la buena literatura se basaba en normas invariables que permanecían inalterables con el tiempo y tenían proyección universal. En la lucha entre el clasicismo y el romanticismo, los liberales españoles defendieron el clasicismo hasta que la experiencia del exilio y el contacto con las ideas románticas que prevalecían en los países en los que vivieron (Francia e Inglaterra, sobre todo) les hicieron cambiar de opinión. A partir de ese momento, su actitud frente a la modernidad romántica no será por lo general muy diferente de la que adoptaron frente a la modernidad ilustrada, si bien su relación con la tradición española se carga de contradicciones y paradojas. La revalorización de los grandes escritores de su cultura a partir de la lectura de libros extranjeros será una de esas ocasiones en que los españoles, tras ponerse de moda el país en Europa, acabarán, por decirlo con palabras de Unamuno, retraduciéndose a través del filtro de imágenes venida de fuera.[14]

A este respecto la evolución del duque de Rivas es reveladora. Cuando escribe la tragedia *Lanuza* evidencia estar de acuerdo con su amigo Alcalá Galiano en que las normas que caracterizan la buena literatura son las mismas en todos los países y épocas. Así lo prueba su intención de seguir las tres unidades, uno de los factores que durante el siglo XVIII se asociaron de manera más persistente con la estética neoclásica. Al principio de la obra, antes de dar entrada a los personajes, se incluye la siguiente acotación: "La escena principal es en Zaragoza. Los tres primeros actos y el quinto, en un salón del palacio de Lanuza, y el cuarto, en una plaza principal. La acción empieza al amanecer y acaba al ponerse el sol" (89).[15] Si en el plano de la acción se oponen las ideas liberales al absolutismo exógeno, en el plano formal no se manifiesta ninguna resistencia frente a unas reglas que años más tarde serán caracterizadas por el mismo autor como la manifestación más clara del despotismo cultural francés.

En efecto, cuando escribe su "Advertencia a los editores de *El moro expósito*" en 1833, manifestará el duque de Rivas su esperanza de que la juventud española sepa apreciar

> que las luces y necesidades de nuestra época están clamando por que se sacudan los grillos que el culto ciego del clasicismo nos había impuesto; y cuando a despecho de la escuela del siglo de Luis XIV, logre la independencia del pensamiento como conquistó la nacional contra las huestes de Napoleón, no podrá menos de repetir con nosotros que en medio de pocos bienes, los males, los más grandes males, nos han venido siempre de nuestros vecinos. (392)

La equiparación de independencia política y literaria es aquí innegable, así como también lo es la asociación del gusto neoclásico con Francia. Pero ¿no estaba de ese modo dando la razón a sus adversarios que desde mediados del XVIII advertían sobre el carácter francés del neoclasicismo y la necesidad de escribir un teatro auténticamente español que conectara con el de la época áurea?

Se manifestaría así en la obra una de las contradicciones inherentes al pensamiento progresista español, una contradicción que alcanza a los liberales de las primeras décadas del XIX y que tensa sus propuestas y desvirtúa sus argumentos: el convencimiento de que las ideas que defienden son extranjeras, pero, al mismo tiempo, la necesidad de apropiárselas o nacionalizarlas para eludir el fuerte rechazo que esa asociación provoca. Se incurre de este modo en una serie de planteamientos que, no obstante su falsedad, constituyen una parte esencial de la historia intelectual española y que son indispensables de hecho para comprender su evolución y la índole de sus productos. La existencia de una tradición liberal española que se manifiesta en Covadonga y Sobrarbe y reaparece en Villalar y Zaragoza es bastante discutible, sin duda, pero no lo es la necesidad que experimentan los liberales españoles de enraizar sus ideas en suelo peninsular, intentando evitar así las penurias que con tanta asiduidad debieron padecer a lo largo de los años: el exilio y el desarraigo en tierras extrañas, cuando no la persecución, el presidio o la condena a muerte.

Esa amarga realidad justifica la invención de una tradición alternativa que permitiera implantar en España una sociedad más libre y tolerante. La legitimidad del pensamiento liberal no hay que buscarla

en su fantástica interpretación del pasado, sino en su intento de cambiar la historia de España, de refundar sus bases, de condicionar su futuro. En ese sentido, la invención de una tradición inexistente implica, mucho más que una evidente falsificación de la historia, un decidido propósito de cambio. Ahí reside su verdad y ahí reside su fuerza.

Notas

1. Olga Bezhanova y Jesús Pérez Magallón han analizado las polémicas calderonianas del XVIII, llegando a la conclusión de que los participantes en el enfrentamiento, más que ayudar a la comprensión de la figura del dramaturgo, son interesantes por lo que contribuyeron a crear: un icono cultural identitario que fue utilizado por los partidarios de uno y otro bando para sus propios fines. Añaden los críticos que "el enfrentamiento entre diversos grupos de intelectuales en la ilustración española se produce acerca de la cuestión de quién tiene el derecho legítimo y la autoridad de representar a 'la nación' y expresar—en realidad crear—la(s) idea(s) de la identidad nacional" (262).

2. En su número del 17 de noviembre de 1813 afirma el *Redactor general de España* que, mientras que la mayoría de las naciones europeas gemían bajo las cadenas de la esclavitud en los tiempos medievales, el pueblo español gozaba de una amplia libertad: "nuestros congresos eran los baluartes que defendían los derechos del pueblo, atropellados en otras potencias por el poder absoluto de sus monarcas: y muchas de nuestras leyes sirvieron de norma para levantar en la Gran-Bretaña el edificio noble de su poder. Sus actas son tan análogas a nuestros fueros, como que su Constitución y la que actualmente acabamos de sancionar, parten de unos mismos principios" (65). Y se pregunta más adelante: "¿Fuimos a buscar modelos en el país extrangero, como otras naciones los tomaron de nosotros? / La Constitución política, publicada y jurada en el año de 1812, sanciona la perpetuidad del Gobierno monárquico moderado que tuvo España desde los siglos muy remotos hasta la época humillante de Carlos I" (66).

3. A los interesados en el tema les remito a mi artículo: "Moriscos y liberales: la idealización de los vencidos".

4. Antonio Alcalá Galiano afirma en sus *Memorias* que, por influencia de Bartolomé Gallardo, algunos miembros de las logias masónicas se separaron de ellas y pasaron a formar una asociación nueva que se apellidó de los Comuneros, "dándose por continuadora de los que en el siglo XVI habían defendido los fueros de Castilla" (170). Según el escritor gaditano, Gallardo pretendía haber descubierto en antiguos documentos indicios de que los comuneros habían formado una sociedad con símbolos parecidos a los

masónicos, "y sobre esta base había levantado la fábrica de un proyecto por donde los masones españoles tendrían grados nuevos, con alusiones a los que sostuvieron la guerra de las Comunidades. La secta recién nacida con corto saber tomó esta idea, y de cualquier modo con ella se formó, llamándose quienes la componían hijos de Padilla, nombre de un héroe castellano poco conocido hasta entonces, e injustamente tratado en la historia, que pasó a adquirir celebridad, sin comprenderse mucho su carácter o sus hechos por quienes se llamaban sus secuaces" (170).

5. Eric Hobsbawm define las tradiciones inventadas como "responses to novel situations which take the form of reference to old situations" (2) y advierte sobre el uso "of ancient materials to construct invented traditions of a novel type for quite novel purposes" (6).

6. Mucho antes, en 1811, se publicó en Cádiz un *Diccionario razonado* de corte reaccionario que definía así a Padilla: "Un héroe que andaría a garrotazos con quantos hacen ahora su apoteosis con tanta ignorancia. Levantose a favor de la aristocracia regidoresca de los ayuntamientos; y si ahora hubiera un Padilla en cada uno, trabajo les mandaría a los liberales. Esto depende de que el heroismo ideal se ha forjado en estos últimos tiempos más por los filósofos extrangeros que por nuestras historias y costumbres" (51). Lo que indica que la polémica sobre los antecedentes españoles del liberalismo (y su intento de arraigarlo en la tradición nacional) estaba ya extendida en la época en que se debatía en las Cortes de Cádiz la futura Constitución de 1812.

7. En la Francia revolucionaria de finales del XVIII, como ha estudiado J. Th. Leerssen, tiene lugar una pugna similar. Ante la reivindicación de sus antepasados germánicos por ciertos miembros de la aristocracia, para afirmar que sus privilegios estaban justificados por el derecho de conquista, algunos historiadores percibieron "French history as a long and radically ethnic conflict translated into terms of social classes—the conquered Gauls passing on the ideal of liberty and tribal democracy to the *communes*, the *roturiers*, the cities and *Tiers état*; the Franks imposing feudalism and the aristocratic values of the *ancien régime*" (46). Esta nueva interpretación de la historia francesa implicaba "a sense of affiliation with *nos ancêtres les Gaulois* (as opposed to Montesquieu's earlier 'Nos pères, les anciens Germains')" (46).

8. Las revistas de aquellos años revelan la existencia de una inevitable politización de la escena. *La Colmena* del 9 de mayo de 1820 informa de la representación en el Teatro de la Cruz de la *Entrada de Riego en Sevilla* y advierte que la obra "abunda de sentimientos patrióticos, y mereció muchos aplausos, dejandose conocer en los transportes de alegría que a competencia manifestaban los espectadores, cual es el espíritu general y entusiasmo del pueblo por las nuevas instituciones" (136).

9. En la "Advertencia" que antepuso a la impresión de *La viuda de Padilla*, representada por primera vez en julio de 1812, justifica Martínez

de la Rosa la elección del tema porque "las extraordinarias circunstancias en que se hallaba por aquella época la ciudad de Cádiz, en que a la sazón residía, asediada estrechamente por un ejército extranjero y ocupada en plantear reformas domésticas, llamaron naturalmente mi atención e inclinaron mi ánimo a preferir entre varios asuntos el fin de las Comunidades de Castilla" (29).

10. Las familias de los Lanuza y los Vargas, los jefes de los dos bandos enfrentados, se habían mantenido durante largo tiempo unidas por una estrecha amistad y, en el momento en que se producen los hechos, la relación estaba a punto de culminar en el matrimonio entre el protagonista y Elvira.

11. Mucho antes del Trienio Constitucional, al final de la Guerra de la Independencia, afirmaba *La abeja madrileña* en su edición del 27 de abril de 1814 que los españoles, dominados "sucesivamente por los cartagineses, los romanos y los godos, no formaron nación propiamente dicha, con gobierno civil conforme a su genio, carácter y necesidades, hasta que se reunieron en las asperezas de Asturias y Aragón después de la invasión de los sarracenos [...]. En Covadonga y en Sobrarve empezó por primera vez el pacto social de los españoles" (383).

12. En la misma línea, escribe Juan Antonio Llorente en 1820 en la *Minerva nacional* que es cosa "muy admirable y honorífica a la nación española que la monarquía de los visigodos tuviese una Constitución desde el siglo V, y que destruida esta monarquía por los árabes, invasores de la España, el año de 712, hubiese hombres dotados de tan sana razón, que crearon en las montañas de los Pirineos y de Aragón un gobierno mixto, mitad república y mitad monarquía, lleno de sabiduría y de previsión; y esto por los años de 734, cuando la Europa se hallaba envuelta en la más grosera ignorancia" (213).

13. Sólo a mediados del XVIII, en los comienzos de la polémica sobre el teatro de Lope y Calderón, había intentado Blas de Nassarre convencer a sus lectores de que la auténtica tradición dramática española era la clásica, afirmando sin demostrarlo que "tenemos mayor numero de Comedias perfectas, y segun arte, que los Franceses, Italianos, y Ingleses juntos, como se puede probar contando las unas, y las otras" (s.p.). La evidencia de los hechos llevó a sus sucesores a abandonar esta línea de argumentación.

14. Comentando el hecho de que España se estaba poniendo de moda por esos años en Francia, se lamentaba Unamuno en un ensayo de 1914 de que "lo que más temo es que esa España a la moda francesa refluya sobre nosotros y *nos retraduzcamos*. Cosa que ha sucedido antes de ahora" (1254).

15. El autor de la reseña de *El Indicador* observa que Saavedra ha seguido las tres unidades: "La acción, decimos, es siempre una, pues sólo se trata de la defensa de los fueros de Aragón [...]. La escena pasa en Zaragoza; la duración del argumento se limita a 12 ó 14 horas; que aun si se quiere podría reducirse casi al tiempo que se invierte en la representación" (1099).

Obras citadas

La abeja madrileña. Madrid, 1814.

Alcalá Galiano, Antonio. *Memorias*. En *Obras escogidas*. Prólogo y ed. D. Jorge Campos. Tomo I. Madrid: Atlas, 1955. 248–475.

Bezhanova, Olga, y Jesús Pérez Magallón. "Recepción calderoniana, nacionalismo(s) e identidad(es) nacional(es)." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 29.1 (2004): 247–266.

Campos, Jorge. Introducción. *Obras completas del duque de Rivas*. Por Angel Saavedra, Duque de Rivas. Madrid: Atlas, 1957. vii–lxxi.

Capmany, Antonio de. "Comentario sobre el Doctor Festivo y Maestro de los Eruditos a la Violeta, para desengaño de los Españoles que leen poco y malo." *La España posible en tiempo de Carlos III*. Por Julián Marías. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963. 181–218.

El Censor, periódico político y literario. Tomo I. Madrid, 1820.

La Colmena. Madrid, 1820.

Crónica científica y literaria. Madrid, 1817–20.

Diccionario razonado, manual, para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España. Aumentada con más de cincuenta voces, y una receta eficacísima para matar insectos filosóficos. 2° ed. Cádiz: Junta Superior, 1811.

Discurso Preliminar de la Constitución política de la monarquía española promulgada en Cádiz, a 19 de marzo de 1812. Madrid: Collado, 1820.

El Emigrado observador. Periódico mensual, por una sociedad de españoles refugiados en Inglaterra y Francia. Londres: Publicado e Impreso por M. Calero, 1828.

El Espectador. Madrid, 1821–23.

Gallardo, Bartolomé J. *Alocución patriótica sobre el restablecimiento de la Constitución española*. Londres, 1820.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge UP, 1983. 1–14.

El Indicador de las novedades, de los espectáculos y de las artes. Madrid, 1822.

Leerssen, J. Th. "Outer and Inner Others: The Auto-Image of French Identity from Mme. de Stael to Eugene Sue." *France-Europe*. Ed. J. Th. Leerssen and M. van Montfrans. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1989. 35–52.

Martínez de la Rosa, Francisco. *La viuda de Padilla*. En *Obras completas*. Tomo II: Obras dramáticas. Paris: Baudry, 1845. 27–72.

Minerva nacional. Tomo I. Madrid: Repullés, 1820.

Nassarre, Blas de. Prólogo. *Comedias y Entremeses*. Por Miguel de Cervantes. Madrid, 1749.

Redactor general de España. Madrid, 1813–14.
Saavedra, Angel, Duque de Rivas. *Lanuza*. En *Obras completas*. Ed. Jorge Campos. Tomo II. Madrid: Atlas, 1957. 89–122.
———. "Advertencia a los editores de *El moro expósito*." En *Obras completas*. Tomo III. Madrid: B.A.E., 1957. 390–92.
Torrecilla, Jesús. "Moriscos y liberales: la idealización de los vencidos." *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4 (Fall 2006): 111–126.
Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Tomo IV. Madrid: Escelicer, 1968.
El Zurriago. Madrid, 1821–23.

Interviews

La visión femenina ante el amor, la naturaleza y la historia: Una charla con Gioconda Belli

Bethany Beyer, Oriel María Siu y Gabriela Venegas
University of California, Los Angeles

La escritora nicaragüense Gioconda Belli se dio a conocer dentro y fuera de Centroamérica por medio de la particular voz femenina de sus poemas, novela y memoria inspiradas por sus vivencias durante la tumultuosa guerra que vivió en su país. A través del tiempo, las distintas facetas de su experiencia femenina quedan plasmadas en su poesía y la evolución de sus intereses frente al mundo es evidente en su narrativa. De una travesía que empezó en su país nativo, del que nunca ha podido desvincularse, ahora lleva una vida anclada entre Estados Unidos y Nicaragua, países donde escribe y vive respectivamente. El poemario *Sobre la grama* publicado en 1972 recibió el Premio Mariano Fiallos Gil de Poesía en Nicaragua. Con una voz que habla sobre la mujer, su poesía ha sido catalogada como erótica y hasta subversiva. En toda su obra es constante el deseo por realzar el cuerpo femenino, y como dice Belli, de "convertir lo que ha sido el instrumento para castigarnos: nuestro rol biológico, en un motivo de orgullo, de celebración y de gozo para la mujer". Al mismo tiempo, este punto de vista se incorpora a la Historia e historias de su país y de territorios diversos. Entre sus novelas están *La mujer habitada* (1988), *Waslala* (1996) y *El infinito en la palma de la mano* (2008) por la que ganó en febrero del 2008 el prestigioso Premio Biblioteca Breve Seix Barral.

El 16 de noviembre del 2007, Belli visitó UCLA para dar una conferencia titulada "World of Words Through the Looking Glass". El 14 de abril de 2008, recién llegada de un largo viaje en el que se encontraba promocionando su último libro y ejerciendo la función de jurado del II Premio Iberoamericano Planeta – Casa América de Narrativa, nos concedió amablemente una entrevista en la que tuvimos el placer de conversar sobre diferentes temas. Entre ellos, nos

contó de su evolución como escritora, su visión sobre la mujer y su lugar en el mundo, la naturaleza y su influencia en ella como mujer y como latinoamericana. También nos habló de su proceso creativo, de sus intereses sobre la política de su país y los avances—o retrocesos—de los derechos de la mujer. En su producción literaria Belli no sólo introduce el punto de vista femenino; desentierra voces y crea mundos para los que también inventa palabras. Lo único que pide de su lector es que sea capaz de leer a la mujer desde la mujer.

Mester: Queremos agradecerte por habernos concedido esta entrevista. Sabemos que vienes de viaje, de trabajar muy duro. Nos interesa mucho tu trabajo como poeta y novelista. Para empezar, queremos felicitarte por el premio Biblioteca Breve Seix Barral por tu novela *El infinito en la palma de la mano*. Nos gustaría que nos contaras sobre tu novela. Recién sale al mercado mañana y no hemos podido leerla.

Gioconda Belli: Esta novela surgió cuando encontré por casualidad unos textos apócrifos que más o menos datan del siglo séptimo. Es sabido que de la tradición oral, no se incorporaron a la Biblia más que una selección que hicieron los llamados Padres de la Iglesia. Quedaron muchos textos sin incluir, entre ellos uno llamado *El libro de Adán y Eva*, ese texto que narra lo que les sucedió después que los echaron del paraíso. Fue el detonante que me hizo pensar en cuan interesante sería retomar esa historia y cuestionarla, demostrar cómo al presentarla como una realidad, la armazón sobre la que está montada se viene al suelo. Empecé a imaginar ese mundo primigenio y la figura de Eva. El arquetipo de la mujer en la tradición judeo-cristiana es Eva. Y me planteé darle vuelta al mito, cuestionarlo para demostrar que cualquier Eva hubiese comido la manzana. Como poeta me sedujo la idea de contar el mundo por primera vez. Es por esto un libro muy sensual donde se asiste al surgimiento de las primeras sensaciones, y se escenifica la realidad que se presume dio origen a la identidad masculina y la identidad femenina.

El libro pone de cabeza muchas de las presunciones que están en el Génesis. Los personajes cuestionan la naturaleza del Creador, su intención al ponerlos ante un acertijo como el del árbol del conocimiento, su crueldad al echarlos por aspirar al conocimiento. La serpiente, en cambio es un personaje irónico, que les ayuda a entender ciertas cosas,

que es alguien, castigado como ellos; por lo que existe entre los tres un vínculo de solidaridad. La serpiente es divertida y tiene sentido de humor. El eje del libro es transformar el mito de tal manera que al final nos conduzca a la evolución. Empieza con el Génesis y termina con el Origen de las Especies de Darwin. Hacerlo sutilmente, sin discursos, logrando que la historia misma desembocara allí, fue el reto más desafiante al escribir esta novela.

M: Es una reescritura... Ese es el tema de esta edición de *Mester*.

GB: Sí, es una reescritura completa. El final debe sorprendernos. Gocé mucho escribiendo la novela y ha tenido muy buena acogida. Lo mejor fue que ganó el Premio Biblioteca Breve en España con un jurado de gente muy respetable: José Manuel Caballero Bonal, Luis Mateo Díez, Rosa Montero, Pere Gimferrer y Elena Ramírez. Un jurado de lujo. El premio es de lo más prestigioso en España, no es de mucho dinero, pero sí ha sido un premio que dio origen al *Boom*. En cierta manera los escritores del *Boom* pasaron por ahí. Entonces fue un gran estímulo para mí realmente, porque es una novela arriesgada desde el punto de vista formal y desde el punto de vista temático.

M: Justamente sobre eso, en toda tu obra es consistente el tratamiento de la experiencia femenina, el contexto histórico y social nicaragüense, pero más adelante te alejas del tema de la Revolución Sandinista y comienzas a explorar la utopía, el medio ambiente, la historia en general. ¿Nos podrías hablar de tu evolución como escritora? También en cuanto a tus temas, estilo; acabas de mencionar la forma.

GB: Soy una escritora movida por la inspiración. La idea de fijar mi trabajo en un género literario o mejor dicho en una clasificación literaria, no se me ocurrió jamás. Me ha interesado explorar mi capacidad creativa desde diferentes puntos de vista, no especializarme en novelas políticas o novelas históricas, por ejemplo. Esa especialización ha sido ajena a los escritores latinoamericanos, en general. Hay algunos que lo hacen, como Paco Ignacio Taibo, para mencionar alguno, pero no es la norma.

En mi caso pienso que la constante de mi obra, lo que la marca, es la construcción alternativa del personaje femenino. Yo construyo a mis mujeres como sujetos, no objetos. Me interesa contar el mundo desde

esa perspectiva femenina. Escribí *La mujer habitada* y después me propuse hacer una novela que no tuviera nada que ver con mi experiencia, que me obligara a ubicarme en un entorno ficticio. Esa es *Sofía de los presagios*, que lo único que tiene de real es el sitio geográfico que existe en Nicaragua; los pueblos que se llaman Diriá, Diriomo.

Waslala fue el futuro visto desde el tercer mundo. Las novelas escritas sobre el futuro son novelas donde la modernidad es una premisa; pero ¿qué pasa en los lugares que no han accedido a la modernidad, cómo se experimentará el futuro allí? *Waslala* es una visión apocalíptica en cierta manera y el contraste es que existe ahí, en ese país, la idea de una utopía. Hay un contraste entre la miseria material y por otro lado, la aspiración humana de encontrar ese lugar feliz. Y la heroína, la que descubre el secreto de esa utopía ilusoria es una mujer, Melisandra. Hay un accidente nuclear que se cuenta ahí en la novela que sucedió en realidad en Goiânia, Brasil en 1982 y del que casi no se sabe nada. Y que sin embargo le costó la vida a cientos de personas en el Brasil.

Después escribí el *Pergamino de la seducción*, una novela histórica. Mientras escribía una historia, se me cruzó por el medio la figura de Juana de Castilla. Perseguí esa intuición. El proceso de investigación arrojó una historia de opresión que me pareció emblemática y digna de recuperar. Después vino *El infinito en la palma de la mano*.

La creatividad, en mi caso, carece de un plan premeditado. Tengo preguntas, obsesiones y éstas encuentran su respuesta en los temas que la imaginación escoge.

M: Sobre lo formal. Mencionaste que en *El infinito* experimentaste con la forma, que fue un riesgo. ¿Puedes explicar?

GB: La forma era crucial. El lenguaje no podía trascender la realidad primigenia en que se desarrolla la novela, una realidad recién nombrada. El lenguaje requería de un nivel de abstracción que debía ser abordado con absoluta sencillez. Fue difícil. En la descripción de las emociones, de los sentimientos, los personajes inventan las palabras. Todo surge a partir de lo que van nombrando. No tienen experiencia y la conciencia que tienen, sin embargo, es la de su Creador, de manera que son capaces de pensamientos elaborados pero deben corroborar éstos con la realidad.

M: Si tuvieras que elegir entre tus obras, los personajes, las imágenes, los mensajes a los que has dado vida en tus obras, ¿cuáles serían los más fundamentales y los que mejor te expresan? ¿Y por qué?

GB: Es una pregunta difícil. El personaje de *La mujer habitada*, que en cierta manera soy yo misma, es quizá el que más ha trascendido. Pienso que es por la importancia de ese periodo histórico en América Latina y en mi propia vida en particular. El enfoque de la novela es político. Refleja una preocupación fundamental en mi vida como nicaragüense, como latinoamericana. Pero pienso que en todas mis novelas el tema político está planteado aún si no lo hago de forma explícita. En el caso de *La mujer habitada*, el mensaje es accesible al lector y por esto tiene una capacidad movilizadora. Desde ese punto de vista me parece que tal vez fue la novela más importante, en ese sentido.

En términos formales, creo que *El infinito en la palma de la mano* es una novela más lograda, más madura y pienso que tiene planteamientos atemporales, más universales.

Cada novela, pienso, tiene su valor. Son como hijos de uno. Es casi imposible elegir. Aunque uno les vea los problemas, reflejan etapas del crecimiento artístico y de la vida. En realidad, en toda mi literatura he buscado subvertir la idea de la feminidad y del cuerpo femenino; he querido convertir lo que ha sido el instrumento para castigarnos: nuestro rol biológico, en un motivo de orgullo, de celebración y de gozo para la mujer.

M: Eso es muy evidente en tus poesías. Y con todos estos intereses, ¿qué autores o autoras han influido en tu obra?

GB: Hay muchísimos por supuesto, pero autores fundamentales para mí fueron, en mi juventud, Julio Verne, Lope de Vega, García Lorca. Mi mamá trabajaba en teatro y por esto en mi casa había muchísima dramaturgia. Yo leí mucho teatro. A Shakespeare lo leí muy joven. Leí La Biblia, *Las mil y una noches*, ese tipo de literatura, mucha mitología.

Más tarde leí literatura latinoamericana. El autor que más me motivó, que me conmovió fue Julio Cortázar. El nivel de profundidad de Cortázar me influyó más que la belleza de lenguaje de García Márquez. Me gustó más, me atrajo más el contar de Cortázar, por todos los niveles humanos. Me pareció que era menos *fireworks* y

sí, una cosa más profunda de la condición humana. Luego, Virginia Woolf. Desde que leí *El cuarto propio* me hice íntima amiga de ella... Y después... no sé, tanta gente... Murakami.

Uno es producto de tantas influencias, del cine, de la música, de la pintura, de la propia vida, que esta pregunta nunca puede responderse.

M: Pasando a tu poesía, ahí tú hablas mucho de la naturaleza, de los árboles. ¿De qué manera la naturaleza ha modificado tu perspectiva?

GB: ¡Yo fui árbol en una vida anterior! Estoy convencida de eso.

M: En *La mujer habitada* lo notamos muy bien.

GB: Pero es desde antes de *La mujer habitada*. El árbol está siempre presente: el árbol y mi cuerpo como parte de la naturaleza, como un árbol.

La naturaleza influye enormemente en mí. Siendo nicaragüense he vivido en un espacio físico absolutamente cercano a la naturaleza. A mí me llama la atención la diferencia cultural de que la gente del mundo desarrollado tenga el afán de estar siempre en la naturaleza. En cambio, cuando uno viene de un país como el mío, te querés esconder de la naturaleza; la casa se convierte en un espacio importante y es como placentero estar en tu casa, sentarte con los amigos; es más una cultura de conversación que una cultura de *outdoors*.

Nosotros percibimos la naturaleza como un poder inconmensurable. No hay esa división tan clara entre campo y ciudad. Además, en el trópico las lluvias son torrenciales, vivimos entre volcanes, terremotos y huracanes. La vegetación se mete por todos lados; si no se mete la vegetación se meten los comejenes, se meten las hormigas. Realmente es una relación íntima con la naturaleza que no la viven aquí; no se vive de la misma manera. Y yo creo que eso también tiene que ver con esa concepción de integralidad del ser humano como parte de la naturaleza, y no separado de ella. Y creo que también tiene que ver con lo femenino: de sentirte parte de un proceso natural, un espacio natural, tu cuerpo como un árbol, como un animal. O sea, esa equivalencia que te da el dar vida, te da una relación diferente con lo que produce vida y con la vida de la naturaleza.

M: ¿Es el medio ambiente un tema con el que te quieres comunicar con la nueva generación de lectores?

GB: Sí. No lo he hecho todavía conscientemente. Es decir, hasta en *Waslala* no lo había hecho conscientemente, pero a medida que vamos sintiendo el peligro de lo que nos está pasando en el mundo, creo que una de las maneras en que puedo aportar es precisamente desarrollando ese amor por la naturaleza, tratando de seducir al lector con la hermosura de lo que tenemos para que comprenda lo importante que es conservarlo. Creo que no solamente señalando y regañando se logran cambiar las actitudes; hay que desarrollar el aprecio por lo que tenemos para que no se pierda, para que estemos conscientes de que es finito. Esa es una cosa muy nueva dentro de las, digamos, categorías que se manejan actualmente, que en mi generación, cuando yo era jovencita, no pensábamos siquiera que el mundo se podía acabar. Lo finito es de la generación de ustedes, es una categoría nueva.

M: Regresando a la temática de la mujer que vemos que es una de las más fuertes en tu escritura: vemos a la mujer que se rebela ante la sociedad y que dentro de ella misma hay una revelación bastante grande. En tu primera novela, *La mujer habitada*, nos presentaste a Lavinia, que es una mujer que pasa por su propio proceso de liberación, por el contexto histórico que le toca vivir, los procesos políticos, sociales, y que ella encuentra esa liberación de una forma muy determinada. ¿Qué era para ti una mujer fuerte en aquel periodo, y que es para ti una mujer fuerte hoy? ¿Hay constantes? Y como seguimiento, ¿cómo ves la presente situación de la mujer en Nicaragua dentro de lo que es esta nueva y otra fase del sandinismo?

GB: Para mí, una mujer fuerte de antes era la que trascendía los límites impuestos por los roles femeninos tradicionales. Por ejemplo, participar en una lucha colectiva, como fue el caso de la lucha contra la dictadura de Somoza, requería subvertir el rol tradicional de madre, esposa, etc. En unos casos se hacía por conciencia, en otros por experiencias personales de opresión o pérdida.

M: ¿Y cómo ves a una mujer fuerte hoy?

GB: Hoy precisamente veía a Carme Chacón, embarazada de siete meses, pasar revista a las tropas en España tras ser nombrada Ministra

de Defensa. Eso es algo extraordinario. Esa mujer de treinta y siete años, fue coordinadora del Partido Socialista (el PSOE) en Cataluña y le entregó a Zapatero en estas elecciones la victoria más grande que jamás ha tenido el PSOE en Cataluña. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué hace una mujer al mando de la armada? ¿Significará la disolución del ejército? O es una metáfora de la contradicción enorme entre la vida y lo que representan las armas. Es interesante. Zapatero ha hecho un gobierno donde en el gabinete hay más mujeres que hombres. Entonces, ese es un proceso de profundo cambio, de demostración de fuerza de lo que puede darse en el futuro.

M: Pero parece que la mujer fuerte hoy en día tiene más y más responsabilidades, por ejemplo en situaciones como ésta que combina la maternidad y un cargo tan importante. ¿Qué va a pasar? ¿Simplemente asume más responsabilidades o se las comparte?

GB: Sí, sí. Eso es precisamente el tema de mi próxima novela. Pienso que para que realmente exista la liberación femenina tiene que haber un replanteamiento total a partir de la maternidad porque la maternidad es el eje que divide a la mujer y al hombre. La sociedad no está organizada para aceptar la maternidad como un tema de interés social. La maternidad está circunscrita a la mujer. Entonces tiene que haber un replanteamiento total, reorganización de todo, que creo que estamos llegando ahí porque la tecnología nos lo va a permitir, porque vas a poder tener, por ejemplo, oficinas virtuales. Todo ese tipo de cosas te va a permitir que se dé esa revolución que falta. Para que la mujer no tenga que estar en esa disyuntiva entre su carrera y su maternidad que es lo que está causando que en Europa se haya caído la tasa de natalidad tan enormemente.

Entonces, yo creo que es un tiempo bien interesante pero en el que ustedes, las mujeres jóvenes, van a tener una responsabilidad bien grande en cómo enfocan el tema. Porque a mí me parece que el feminismo se ha quedado muy circunscrito al aborto, a los derechos reproductivos, y realmente lo que tenemos que plantearnos es cómo reproducirnos sin perder nuestro lugar en la sociedad y sin dejar de ser entes productivos, sin dejar de tener vidas ricas y dar todo nuestro potencial. ¿Cómo va a aceptar el mundo perder el potencial del cincuenta y dos por ciento de la población mundial?

M: La tercera parte de la pregunta era ¿cómo ves la situación actual de la mujer en Nicaragua ahora con esta nueva y otra fase del sandinismo?

GB: Muy mal, muy mal. A este sandinismo nosotros no le llamamos sandinismo sino danielismo. Es el gobierno de dos personas, Daniel Ortega y su esposa—la pareja presidencial, como le dicen en Nicaragua—y donde ella ha accedido, a esa posición de poder, sin haber sido elegida por nadie; únicamente por ser la esposa de Daniel Ortega y donde para llegar a esa posición ellos sacrificaron un montón de principios. Entre ellos, uno de los más graves es que en Nicaragua, desde el siglo diecinueve, si el embarazo de una mujer ponía en riesgo su vida—por diabetes, por presión, por lo que fuera—una junta de tres médicos podía decidir que el embarazo se interrumpiera. O sea se practicaba un aborto terapéutico. Ahora prohibieron el aborto terapéutico. Está penado. A cualquier médico que lo practique le dan de cinco a ocho años de cárcel. Esa fue una concesión de Daniel Ortega a la Iglesia conservadora nicaragüense para que esta apoyara su candidatura a la presidencia. Por otro lado, hay mucha violencia contra la mujer en toda Centroamérica. En Guatemala los crímenes de mujeres superan a los que han ocurrido en Ciudad Juárez. Es terrible.

En Nicaragua se suponía que el Frente Sandinista iba a darles el cincuenta o el treinta por ciento de los puestos a las mujeres pero no ha sido así. Todas las mujeres ministros que ha puesto este gobierno han sido despedidas con mucha falta de respeto, repentinamente. El saldo ha sido negativo.

M: ¿Qué significa para ti ser una centroamericana en Estados Unidos?

GB: Es una dislocación profunda. Mi sentido de pertenencia sigue ligado a Nicaragua. Soy una pasajera en este país. Aunque pase parte de mi tiempo aquí, toda mi referencia afectiva, política, sigue estando en Nicaragua. Yo lo he decidido de esa manera. Yo he decidido expresamente no desvincularme de Nicaragua. Ha sido difícil pero nunca pude emigrar.

M: Y para tu proceso de escritura, ¿qué ha significado vivir en los Estados Unidos?

GB: Me permite un espacio de recogimiento. Yo digo que escribo en los Estados Unidos y vivo en Nicaragua porque aquí tengo el espacio de silencio, puedo concentrarme en escribir, tengo acceso a librerías, a información para la investigación. El contraste ayuda también. Hace que viva cuestionando las dos realidades. Ya no es posible ni idealizar el lugar de origen, en este caso Nicaragua, ni idealizar el desarrollo. Te das cuenta que son polos pero que la solución no está en ninguno de los polos. Está en el lugar que no es, en ese lugar de conjunción donde puedan existir esas dos realidades de alguna manera. La media a la que deberíamos aspirar, para no tener esas enormes desigualdades en el mundo.

M: Volviendo a tu obra en general, vemos un afán por contribuir a la formación de la memoria de un país o de un pueblo, pero también por reescribir la historia al proporcionar este punto de vista femenino tan precario. En *El pergamino* se ve por primera vez la reescritura de un personaje histórico de España, y aunque ya nos mencionaste un poco de cómo surgió el interés por reescribir la historia de Juana la Loca, nos interesa que nos cuentes un poco más de ello. También me estaba acordando de la película reciente de María Antonieta que también surgió de un libro que fue una reescritura, ¿ves alguna película basada en tu libro?

GB: Soy escritora de libros. Cuando escribo no estoy pensando en hacer cine.

Sobre cómo surgió *El pergamino*... yo estuve interna en un colegio en España de los catorce a los dieciséis años. Durante ese tiempo fui al Escorial y vi un retrato de Juana la Loca. El guía contó el cuento, la leyenda de Juana la Loca. Yo trataba de escribir sobre esa experiencia del internado, una especie de *coming of age story* cuando recordé esa visita al Escorial y recordé a Juana. Me propuse investigar si en verdad estaba loca. Uno está acostumbrado a tanta injusticia en las historias de las mujeres porque, en general, están contadas desde perspectivas masculinas. La investigación me dejó apabullada. Fue obvio para mí que a Juana la encerraron por intrigas de poder y no porque estuviese loca. La manera en que estaba contada la historia de ella en las crónicas, en las referencias históricas me pareció tan masculina, tan falta de sensibilidad y de poder entender lo que podía haberle estado pasando a esa mujer. Me fui compenetrando con el personaje hasta el punto de

que sentí casi una necesidad de contar su historia, de que alguien, una mujer moderna, capaz de atravesar todos los velos que la ocultaban, pudiera descubrirla y hacerle justicia. Eso fue lo que me atrajo...

M: Cuando escribes, ¿cuál es el lector en el que estás pensando, al que quieres llegar? Porque cuando leíamos algunas de tus obras, una pregunta que surgía es si los hombres son reacios a leerlas. Por ejemplo en el caso de las películas, si creen que se trata de un *chick flick* no las quieren ver. Cuando escribes, ¿cómo es ese lector al que quieres llegar?

GB: Escribo pensando en lo que a mí me gusta. El lector no lo tengo muy claro. A veces pienso en alguna amiga, en alguna persona, pero generalmente escribo pensando en lo que yo quiero decir, no en lo que va a pensar el que me va a leer. No creo que mi literatura sea sólo para mujeres. Tengo muchos lectores hombres. Recibo en mi página Web cantidades de cartas de hombres que les gusta mi obra. Pero imagino que alguno habrá que la considerará "*chick lit*".

Realmente yo escribo para hombres y mujeres. Para mí es importante que el hombre sea capaz de leer a la mujer a partir de la visión femenina de sí misma y no a partir de la concepción masculina de la mujer.

M: Hablando de lectores y lecturas, ¿cómo sitúas en el hoy de posguerra a la vasta literatura centroamericana surgida de aquel periodo? Tomando en cuenta el cambio radical de clima político y social que ocurre con la finalización de las guerras en Centroamérica y la inserción de esta región en el nuevo sistema neoliberal, la literatura centroamericana que surge de las guerras inevitablemente hoy adquiere nuevas dimensiones.

GB: Hay una literatura que pienso se inscribe dentro del género testimonial, que fue muy importante para conservar la memoria histórica. William James decía que la única manera de contar la historia honestamente era a través de la autobiografía, de un referente subjetivo que no tiene la pretensión de objetividad.

M: Roque Dalton lo dijo casi exactamente así.

GB: La literatura centroamericana está marcada por el enfoque sociológico que intenta desentrañar los procesos sociales.

La literatura de posguerra es un poco la literatura del desencanto, de la disolución, de las secuelas que dejó la guerra. Pienso en una novela muy buena de una escritora chilena que vive en Nicaragua desde hace muchos años, Mónica Zalaquett, que se llama *Tu fantasma, Julián*. Es una novela hermosa que casi no se conoce sobre el reencuentro entre un contra y su hermano sandinista. Libros como ese recapitulan y reevalúan lo que pasó. Pero todavía estamos muy cerca del hecho histórico. Por eso las novelas tienden a ser recuentos de memorias, intentos de comprender. Ese es el caso al menos en Nicaragua.

Hay también otra tendencia, que es la de salirse del espacio geográfico. Yo lo hice en *El pergamino de la seducción* y también en *El infinito en la palma de la mano*. Quizás se deba a la necesidad de dejar que transcurra más tiempo para procesar la experiencia. Todavía la pasión está muy viva y no admite convertir en tema literario esa vivencia.

Eso podría explicar el por qué nos hayamos salido de esa realidad. La imposibilidad afectiva, emocional de revivir ese período, hace que busquemos escribir fuera de ese espacio histórico-geográfico. Esa es mi hipótesis.

M: Volviendo la vista atrás, y como lectora que lee desde un lugar muy especial, desde el ejercicio de la escritura, ¿cuál sería tu recuento de los aportes, aperturas, énfasis, olvidos y puntos ciegos de la literatura del *Boom*?

GB: Yo veo sólo cosas buenas en la literatura del *Boom*. Sinceramente pienso que fue un aporte extraordinario en todos los sentidos. Fueron tantas mentes brillantes las que coincidieron en ese tiempo, cada cual con una individualidad bien marcada. No fueron una escuela. Coincidieron en el tiempo pero no en el estilo ni en la tendencia. Claro, cada cual tuvo sus adeptos, gente que siguió su estilo, que fueron más bien seguidores de cierto escritor. Pero, yo creo que si hablás de las figuras centrales como Carlos Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, José Donoso, ellos tuvieron una luz extraordinaria, alumbraron la renovación de las letras latinoamericanas. La literatura del *Boom* fue también un fenómeno mediático. Por eso la conocemos tan bien y, en cambio, no se conoce lo suficiente a Miguel

Ángel Asturias o a José María Arguedas. Pero el *Boom* rompió el cerco de la literatura latinoamericana en términos de traducciones, de salir al mundo editorial más ancho. Esto coincidió con el descubrimiento de los editores de que la literatura latinoamericana podía ser vendible en el primer mundo. Eso hizo que se dieran muchas imitaciones.

El realismo mágico se convirtió en una fiebre, una fórmula de éxito. Pero también hay que admitir que era un estilo adecuado para contar la realidad de nuestros países. Un ejemplo: En Nicaragua el Presidente del Consejo Supremo Electoral tiene un pingüino en su casa. Alguien se lo regaló. Este tipo, que es millonario producto de la corrupción del estado, tiene un cuarto frío en su casa y allí tiene al pingüino. Si yo cuento eso en un libro, pensarán que es un invento.

M: Hablando de estilos. Vienes de participar como miembro del jurado de la segunda edición del Premio Iberoamericano Planeta – Casa América de Narrativa que ganó el chileno Jorge Edwards y en el que sabemos hubo una gran participación de escritores latinoamericanos. ¿Qué tendencias ves en la literatura latinoamericana actual?

GB: Muy difícil de catalogar. Son bien diferentes. Por ejemplo, entre los finalistas había una que era sobre las cartas del Tarot, una novela bien ambiciosa pero bastante dispersa. Había otra que era una cosa muy erótica pero escrita por un hombre con un personaje femenino. Había otra que quedó de finalista, era sobre el Opus Dei, de Fernando Quiroga, colombiano. Y la de Jorge Edwards que era una novela muy hermosa, de una generación de escritores que en Chile estaban metidos en la acción revolucionaria sin estar metidos. Era como ese punto del observador que no se involucra totalmente.

Entonces, no te puedo decir que hay una tendencia. La tendencia más clara, me parece a mí, es la que marcaron los que hablan de *McOndo*.

M: Una pregunta sobre el Internet; pues sabemos que tú has escrito en dos *blogs* para *El Nuevo Diario* y *The Guardian*. ¿Qué diferencia hay en el escribir para el Internet? Esta forma de *mass media*, ¿aumenta o resta el poder de la palabra escrita?

GB: Es un reto porque estás competiendo en un medio donde el nivel de concentración es mucho menor. La gente que está leyendo,

está haciendo *zapping*, va de una cosa a la otra. Entonces te obliga a usar un lenguaje mucho más conciso, preciso.

M: ¿Proyectos para el futuro? ¿Algo más que quisieras añadir a la entrevista?

GB: Voy a empezar a trabajar en otra novela. Más política.

Los Angeles, abril 2008

Alberto Fuguet en conversación: "Mientras más diverso sea un país, más divertido. Un país que sólo escuche cueca me parece peligroso".

Catalina Forttes Zalaquett
University of California, Los Angeles

Alberto Fuguet (1964) es una de las voces prominentes de la "Nueva narrativa chilena", grupo de escritores y escritoras que desde principios de los noventa contribuyeron a la reactivación y redefinición del panorama cultural que el país heredó tras diecisiete años de dictadura militar. Desde la publicación de *Sobredosis* (1990), su primera colección de cuentos, Fuguet no le ha sido indiferente a la crítica. Su primera novela, *Mala onda* (1991), fue considerada por el establishment literario como literatura adolescente cuya única intención era provocar. Quince años después es lectura obligatoria en la mayoría de los colegios chilenos.

Fuguet pasó su infancia en Los Angeles, California, y volvió con su familia a Chile a mediados de los setenta, época a la que él se refiere como "plena guerra sucia". En su novela *Las películas de mi vida* (2003) el narrador describe su traslado de Estados Unidos a Chile como el paso de una película en colores a una en blanco y negro. Su tranquila y vida suburbana californiana fue difícil de olvidar en un Santiago donde se escuchaban disparos de metralleta después del toque de queda. Estados Unidos nunca abandonará su imaginación. Es precisamente durante una estadía en el famoso Writers' Workshop de la Universidad de Iowa donde se gesta "I am not a Magical Realist", el ensayo que le dará notoriedad internacional al transformarse en el prólogo de la antología de cuentos *McOndo* (1996). La antología agrupa a una serie de escritores latinoamericanos nacidos después de 1962 que crecieron viendo los mismos programas de televisión, las mismas películas y leyendo novelas que transcurrían en pueblos que sólo habían visto en postales. *McOndo* reubica el origen simbólico de la imaginación literaria de su generación lejos de las voluptuosas

selvas donde los patriarcas nunca mueren y cerca de las megalópolis latinoamericanas, donde los McDonalds, los condos y los computadores Macintosh son cada vez más parte del paisaje y la experiencia. Sin embargo, no es hasta el 2002, cuando la revista *Newsweek* le da la portada bajo el título "Is Magical Realism Dead?", que Fuguet entierra metafóricamente a sus padres literarios.

Mi conversación con Alberto Fuguet comenzó en un café en Santiago de Chile y terminó en Los Angeles, California. Entre un encuentro y otro hubo libros, proyectos cinematográficos y un paso por las aulas de nuestra universidad. Sus respuestas revelan a un escritor fascinado por la posibilidad de hacer la crónica de su presente, con la cual logra devolverle el foco a un Chile que muta de forma acelerada e inesperada. Sorprende, a pesar de su imagen globalizada y para algunos, extranjerizante, la abrumadora presencia de Santiago en su obra, la ciudad que si bien no lo vio crecer, fue la que lo transformó en narrador. Son sus barrios, sus medios, sus encuentros y desencuentros los que pueblan la imaginación de un escritor que se resiste a narrar sólo de forma escrita. La literatura es tan sólo una posibilidad más para lo que siente como su principal tarea creativa: conectar a nivel íntimo con sus lectores, a quienes incorpora como compañero de ruta.

Para no caer en lo previsible dejamos a McOndo fuera de la discusión. La razón principal de la omisión radica en que después de más de diez años, aquello que en el prólogo tenía carácter de manifiesto es hoy parte indiscutible de la realidad latinoamericana: la comunicación entre escritores latinoamericanos ya hace tiempo que ocurre virtualmente. Tal como lo discutimos aquí en UCLA, McOndo es, antes que nada una sensibilidad; espero que esta entrevista de cuenta de ella.

El escritor y los medios

Mester: En el prólogo a *Primera Parte* (2000) tú defines la colección de crónicas como "todo lo que escribí antes de ser yo". ¿Puede ser un manual para identificar los elementos que conforman tus imaginarios?

Alberto Fuguet: La verdad es que, aunque no sea su propósito, sé que en Primera Parte se encuentra la génesis de muchos de mis libros. Quizás para el mundo literario algo como *Primera Parte* puede ser osado o incluso alguien puede decir qué se cree este tipo al publicar

un trabajo recopilatorio. En cambio, en el mundo de los discos, o de los DVD los trabajos recopilatorios, los covers o los demos son mucho más comunes. Aunque te parezca extraño yo he hecho un esfuerzo por limitar o definir mi público. No es que yo no quiera vender muchísimo, pero me interesa que el lazo con el público se parezca cada vez más al que tengo yo con algunos artistas. Me refiero a cineastas, músicos, gente con la que tengo lazos de verdad. No es que yo los conozca, sino que conecto con su trabajo. No conozco a Woody Allen, pero cuando sale un libro de entrevistas de él no lo tomo como un acto de soberbia, sino que como una oportunidad para conectar. Siento que especialmente al comienzo de mi carrera me leyó mucha gente, mucha gente que no debió haberme leído y eso obviamente me acarreó muchos problemas. Estoy seguro que por ahí me leyó alguna abuelita de derecha que nunca debió haberme leído, porque está bien que no me lean. De la misma forma en que hay cosas que yo jamás leería o escucharía. Algo de culpa tuve en todo eso, pero en un momento el rechazo fue tan grande que se armó una especie de ola que arrastró a mucha gente. Te doy un ejemplo. Ahora, haciendo la película, me he interesado mucho por un grupo que se llama Nine Inch Nails. He estudiado como trabaja Trent Reznor, el cerebro tras la banda, en la musicalización de películas, atmósferas, etcétera... Mi mamá no tiene idea quién es Reznor, pero este tipo es muy famoso y querido por mucha gente. A lo que voy, y es uno de los puntos sobre los cuales he insistido en la *Revista de libros* de *El Mercurio*, es que no tienes que llegarle a todo el mundo. ¿Acaso es tan patético hacer una fiesta de cumpleaños con ocho amigos? ¿O tienen que ir mil quinientos? Si con los ocho te reíste y fueron a un restaurante chino. Ahora, si a ti eso te parece un mal cumpleaños, es mejor que vayas al psicólogo. Creo que pasa algo similar en el mundo literario, quizás por la herencia del Boom. Sólo por plantearte un caso. Yo soy fan de Vargas Llosa, pero estoy seguro de que hubo muchos escritores peruanos que quedaron dañados porque no llegaron ni siquiera cerca a lo que fue y es Vargas Llosa. Mira, yo no quiero ser *mister* Chile, yo quiero llegar a algunas personas. Ya no somos uno por país.

M: *Primera Parte* presenta, quizás debido a su origen en la crónica y el reportaje, una gama temática que inevitablemente iguala la alta cultura con la cultura de masas, por medio del consumo cultural del Chile de los noventa. Por ejemplo, un disco de James en una de tus crónicas se transforma en epifanía.

AF: Sí, yo puedo hablar de epifanía, sin necesariamente hablar de Joyce. Ahora, este tipo de cosas me ha traído problemas. Sin ir muy lejos, hace poco tuve un encontrón fuerte con Gonzalo Contreras. Por lo general evito meterme en roscas, pero encontré que Contreras me atacó con una vulgaridad insólita al lanzarse contra los escritores que me gustan. Especialmente a Douglas Coupland, que me encanta. Coupland es el típico escritor que la academia detesta, pero que en mi opinión mejora en cada libro. El ataque dice algo como "estos son los típicos gustos de tipos que no han leído el canon y que sólo han leído libros de moda". En fin. Todo porque yo al pasar dije que la fórmula de Sandor Marai (escritor húngaro, que hoy es grito y plata), para mí es como realismo mágico europeo. Esto porque Sandor Marai presenta una Europa predecible, de catálogo, la Europa que queremos ver. Además, en mi crítica afirmo que me parece sospechoso que cada vez que se presente un libro de Sandor Marai se reitere que se suicidó; es decir, han usado su suicidio como *selling point* y carta de presentación. Pero Contreras insinúa que se suicidó porque vendió poco y si Gonzalo realmente cree eso es que Sandor Marai es peor de lo que esperaba. O sea, suicidarse por ventas bajas... Espero que la gente se suicide por motivos más angustiantes.

M: ¿Crees que es necesaria una especie de educación mediática?

AF: Yo creo que sí. Lo lamentable es que la mayoría de las figuras literarias o culturales no la tienen (o están mal asesoradas) y por lo tanto se dejan llevar por la seducción fácil de los medios. También hay aquellos que los necesitan, es decir hay escritores que necesitan ser famosos y yo siento que ése no es mi caso; entre otras cosas porque ya lo fui y probablemente mucho más famoso de lo que ningún escritor local haya sido.

M: ¿Se trata, entonces, de saber explotar los medios y dejar que te exploten a ti?

AF: Exacto. Hay que ser muy cuidadoso cuando uno dice algo en los medios. Yo me siento muy afortunado porque ya tuve esa cobertura mediática y quizás si hoy la tuviera por primera vez estaría cometiendo errores similares. Ahora en cambio tengo un blog y es como mi propio medio de comunicación y, a la vez, también es un

lugar de creación y quizás una suerte de borrador público. Mi meta a corto plazo es tener un sitio web que haga de distribuidor de cine, es decir, de narraciones audiovisuales.

La lectura política

M: El peso de la fama es un tema que desarrollas en *Por favor, rebobinar* (1994–98), por medio de la creación de voceros generacionales que se niegan a asumir su responsabilidad con el público. ¿Seguimos necesitando voceros? Y ¿quiénes son hoy nuestros voceros?

AF: Mira, no creo que necesariamente se dé en literatura, pero creo que seguimos necesitando voceros. A veces se espera mucho de un escritor... Esto no ocurre con la misma frecuencia en la literatura norteamericana. Tú puedes ser Tobias Wolf y nadie va a llamarte para preguntar qué te parecieron las últimas elecciones. Esto me parece muy sano. Pero también depende de uno. Se puede optar por querer ser candidato o se puede creer que el rol político de uno es crear un mundo o, bien, intentar reflejarlo.

M: Bueno, ése es un peso con el que cargan muchos escritores latinoamericanos. ¿Qué piensas de que en universidades norteamericanas, novelas tuyas como *Tinta roja* (1996) se hayan prestado a lecturas políticas?

AF: Para mí es un honor que me digan que mi trabajo se abre a varias lecturas y que puede prestarse para un análisis histórico-político; eso lo hace más universal y resistente al paso del tiempo. Todo el mundo especuló que Mala onda no pasaba el verano del '91, que era un helado que se iba a derretir, que no pasaba marzo. Ahora bien, no estoy seguro de que *Tinta roja* cumpla con los requisitos de una ficción histórica, pero me alegra que se puedan leer estos elementos en ella. En cuanto a la novela yo tengo mi propia idea de qué se trata.

M: Pero *Tinta roja* rescata un espacio altamente politizable y hasta ahora ignorado por la literatura chilena. Me refiero al cruce entre el Santiago dictatorial y la prensa amarilla.

AF: De acuerdo y es quizás por lo mismo que la novela se pudo llevar a Lima, donde el tema del periódico amarillo es aún más fuerte

que en Santiago. Yo a *Tinta roja* le tengo un afecto enorme a nivel de McOndo. La mayoría siempre asocia McOndo al cruce de la cultura latinoamericana con la cultura corporativa y globalizada a lo Starbucks, cuando para mí McOndo es mucho más parecido a la experiencia retratada en *Tinta roja*. Es nuestro lado como "Bollywood", en el sentido que los medios están principalmente al servicio del pueblo o las masas. Siempre he dicho que si tuviese que hacer un *remake* (y si tuviera más energía y humor, porque no tengo mucho humor con respecto al tema) haría una *Tinta rosa* que sería sobre una chica o un chico con aspiraciones periodísticas serias, que lo mandan a cubrir o seguir estrellas de la farándula nacional. Esto les ha ocurrido a muchos amigos que comenzaron sus carreras en el suplemento *La zona de contacto* de *El Mercurio* y que están ahora en Chilevisión discutiendo los dramas sentimentales y los atributos físicos de celebridades muy menores. Eso me parece fuerte. Bueno, parece que nos hemos ido a otro lado. En todo caso, lo que me importa es que una novela se sostenga, que funcione por sí misma, que sea un buen libro más allá de los medios y la fama del escritor. Además, me parece genial que sin haber hecho ningún tipo de lobby o antesala brote una lectura política a partir del libro en sí.

M: ¿Crees que este tipo de lectura quizás se relacione más con un afán de politizar o sociologizar todo lo que viene de Latinoamérica? ¿Cómo sientes esta exigencia, considerando que tu literatura dentro de Chile muchas veces ha sido clasificada o criticada como literatura apolítica?

AF: Sí, reconozco la exigencia, pero no creo que haya que hacerse cargo de ella. Ya no es como en el Boom en que había que hacerse cargo del compromiso. Creo que hoy cada uno asume el compromiso como quiere, pero esto no significa que no esté. Yo creo que los compromisos sí están, pero de formas más discretas o menos declaratorias. Sabes, siempre he tenido en claro las exigencias del contexto del cual surgí como escritor, especialmente el mediático. Incluso antes de que saliera *Mala onda*, yo escribía dentro de un contexto muy politizado. Yo leía tanto los libros que se estaban publicando en Chile, que por lo demás eran muy pocos, como los que llegaban de afuera y en su mayoría se manifestaban claramente en contra de Pinochet. El problema era que, a pesar de que muchos de ellos eran muy malos, eran

muy celebrados por su postura anti-pinochetista. Me di cuenta de que había una serie de libros que se estaban leyendo no necesariamente porque eran buenos, sino porque en la nota sobre el autor decía algo como "vive exiliado en RDA", y si nombraban a Pinochet, esto se hacía lo antes posible con algún tipo de "yo odio a Pinochet". Esto era lo que volvía a un autor político o comprometido. Creo que los medios de la época colaboraron con la reducción de textos literarios a poco más que panfletos políticos.

M: ¿Crees que la intelectualidad chilena es prejuiciosa?

AF: Creo que la sociedad real chilena es cada vez más dinámica en términos de movilidad social. Sin embargo, creo que la academia (y cuando digo academia me refiero mucho más a los críticos literarios y a los jueces culturales del país) mantiene el elitismo de las generaciones anteriores y, por lo tanto, aún defiende sus límites ante escritores o artistas que los desafíen. Además creo que este grupo está desfasado. Son personas que en su cotidiano compran en hipermercados pero que en cuanto a juicios estéticos o culturales siguen viviendo en 1972 y creo que vivir así es muy contradictorio.

Ahora, con el tiempo me he reconciliando mucho con el tema y pienso que estos grupos tienen derecho a pensar como quieran. También, tiene algo que ver con el hecho de que quizás para este grupo el bastión literario o académico sea uno de los últimos reductos desde los cuales puede defenderse de lo que ocurrió. Yo los veo más como una guerrilla, mucho más social que literaria, que tiene una agenda contra la globalización.

A mí siempre me preguntan a propósito de *Se arrienda* (mi primera película) si me vendí. Lo que no entienden es que yo nací vendido, yo nunca tuve el problema de ustedes; ese es tú problema, disculpa; yo siempre he estado vendido. Yo nací con el enemigo, en sus entrañas y he aprendido a vivir con él, a dominarlo, a usarlo y aprovecharlo, a usarlo para mi ventaja. Quizás deberían dedicarme a desbancar el sistema pero no tengo tiempo. *Life's too short*. Sí creo que puedo usarlo para dialogar, y poner discursos distintos. Partiendo por *Se arrienda* que no es *El chacotero sentimental* o *Sexo con amor*, cintas que, la verdad, yo no veo como críticas al sistema. Tampoco tienen la obligación de serlo, claramente no, pero son tan parte del sistema que me asquean. Yo soy parte del sistema pero creo que tengo

cierta dignidad, distancia y estética. No soy de la moral de los *shows* de la farándula o de la porno-explotación humorística. Mi obrar y yo parecemos vendidos y tontos pero personalmente creo que es sólo un prejuicio o flojera o un gran malentendido.

Lo que está en el aire

M: La figura del "perdido" ocupa una figura central en tu obra reciente. Describes a Simón, el protagonista errante de *Road Story* (2004) como alguien que necesita escapar de Chile para perderse y *Perdido* es también el título de tu último guión y quizás novela gráfica. ¿Por qué se pierden estos personajes? ¿Dónde se pierden? ¿Es fácil perderse?

AF: Es más fácil que encontrarse, sin duda. Mira, no lo tengo claro y no sé si quiero tenerlo tan claro. Me interesa captar temas que estén en el aire y que no hayan sido establecidos como tales. Creo que la misma necesidad que empuja a redactores de diccionarios a incluir nuevos conceptos es la que define los temas de las novelas. En cuanto a irse de Chile, si bien yo no me siento bicultural, tengo una antena conectada con, por decirlo de alguna forma, gente parecida a ti. Gente que ha vivido fuera, o que se maneja en las orillas, las fronteras, que podría perderse y optar en nunca volver, o que vuelve y echa de menos. Yo siento que esa gente no es necesariamente chilena, sino que es un fenómeno que ocurre tanto en Bombay como en Caracas. Hay mucha gente que vive en espacios intermedios. Un ejemplo que quizás conoces son las personas ricas de países pobres en países ricos. Hay por ejemplo muchos guatemaltecos o venezolanos muy ricos viviendo en Estados Unidos (también los hay muy pobres) que están muy solos y botados porque son empaquetados dentro de un concepto de Latino o Latina que no los identifica en absoluto. Gente que cuando está en sus países probablemente es odiada y perseguida por su dinero. Ponte tú, hace poco conocí a un guatemalteco, igual su historia era súper distinta a la mía: fue criado e hizo secundaria y pre-grado en Carolina del Norte, y no me deja de parecer extraño que no haya ido a la universidad en su país. O sea, a mí no se me hubiera ocurrido no estudiar en la Universidad de Chile. Es que yo sería muy distinto si hubiera estudiado en por ejemplo, Chapel Hill... Algo te pasa cuando haces el pre-grado en otro país y siento que de ese tipo de gente cada

vez hay más. Me llama mucho la atención la gente que habita espacios entre dos o más lugares, que vive experiencias, si quieres, liminales, y que más que moverse de un lado a otro de la frontera es ella misma la frontera.

M: ¿Se refleja esta incidencia de lo fronterizo en aspectos formales de tu trabajo? Por ejemplo, *Cortos* (2004) tiene mucho de crónica y de cine y se me hace difícil definir el texto como una colección de cuentos.

AF: Es un fenómeno que siento en el aire. No tengo tan claro hasta qué punto las cosas están en el aire y uno respira ese aire o uno tira cosas al aire que hacen que el aire cambie. Todo eso es bastante nebuloso. Igual, yo de verdad creo que existe la espontaneidad y que después esos impulsos se transforman en otras cosas como modas, marketing y cosas por el estilo.

M: ¿Cómo manejas el tema de las fronteras cuando te propones escribir una novela de género como *Tinta roja*?

AF: Te puede interesar de donde salió la idea para *Tinta roja*. A mediados de los noventa hubo un auge de la novela negra chilena. Salieron una serie de artículos. Artículos que posicionaban a Ramón Díaz Eterovic, con su saga construida a partir de un personaje llamado Heredia, como estrella de esta nueva novela policial chilena. Quizás lo sea y quizás sea el mejor de los narradores policíacos locales pero, para qué mentir, no tengo su saga completa. No es mi autor favorito, algo que en Chile implica declaración de guerra. Nada más lejos. Simplemente no dialogo literariamente con él. Aunque, claro, una vez lo hice y de ese desencuentro creo que salió *Tinta roja*.

Te explico. Siempre me ha gustado la novela policial de, por ejemplo, Raymond Chandler. Me identifico con este tipo de novelas, no por los temas en sí, sino porque tengo un apego a escritores que fueron despreciados en su momento.

Chandler, aún cuando llegó a ser muy popular, nunca dejó de hablar de él mismo y eso es lo que para mí hace su trabajo creíble o, si quieres, real. Sucede que cuando salieron estos artículos sobre la novela negra chilena yo los leí con interés pero no les creí. Básicamente porque el detective Heredia le tiene miedo a las pistolas,

a la violencia. Me di cuenta de que tiene que ver con el hecho que el autor es de izquierda y que si en Chile le pones pistolas a un personaje la asociación que hacen los lectores es con la represión dictatorial. El problema es que este tipo de situación no acompaña a lo que siempre he entendido como el género de la novela negra donde los personajes están teñidos por la escoria social, las mafias, la corrupción, etcétera. La acción por lo general en la novela negra norteamericana se desarrolla en el rincón más oscuro de Chinatown o el peor barrio de Los Angeles, y esos son precisamente los elementos que hacen estas novelas tan buenas. Por ponerte un ejemplo, el protagonista es malo, pero los malos son siempre más malos. El protagonista no es nunca un santo, recibe coimas, hace trabajos sucios o sigue a parejas infieles. Por lo tanto sentí que la propuesta de la novela negra chilena no era negra, porque se trataba básicamente de un tipo que investigaba pero que no era fiel al género. Si a eso le sumas las características culturales de Chile, es muy difícil producir una novela negra. La pregunta era entonces ¿cómo hacer una novela negra chilena que se acercara a lo que yo entiendo por el género? Lo primero que concluí fue que el personaje central no podía ser detective, porque acá, por lo general, no son queridos. En la novela policial hay un tipo que investiga, pero lo que realmente importa no es el crimen, sino la onda del protagonista. Y ¿cuáles son sus características? Lleva impermeable, fuma, es mal hablado, es guarro, vive de noche. De repente me doy cuenta que la gente que más se parece a eso son los periodistas de la antigua escuela. También investigan, claro que en un nivel menos importante porque no meten a nadie preso, sin embargo eso es antes que nada un plus porque están menos ligados con el poder y no representan instituciones. Al igual que los detectives de Chandler, estos periodistas no eran parte del sistema porque éste es corrupto y por lo tanto su territorio es el de los márgenes. Me di cuenta que la novela negra chilena tenía que moverse en los bajos fondos, pero desde el punto de vista de los periodistas. Ahora, cuando lo planteé nadie entendió nada. Y cuando digo nadie me refiero a la crítica. Me acuerdo que la crítica dijo algo como "Fuguet fue al Esso market *(la versión chilena de una gasolinera con 7 Eleven)* y compró pebre *(la versión chilena de la salsa picante)*"; algo así fue el titular.

M: ¿De cierta manera le das las gracias a un comienzo difícil como escritor?

AF: Sufrí pero sigo. De alguna manera ¿no crees tú que yo sería muy distinto? Quizás ni siquiera me estarías estudiando. Si yo hubiera sido un chico parecido a estos pianistas que tocan para las señoras del municipal y así todo el *opus dei* y las señoras refinadas me hubieran querido... Yo no lo tengo muy claro pero creo que quería que me quisieran. Seguro que sí, soy humano. Lo que sí tenía claro es que yo no quería publicar un libro para que todo el mundo me aplaudiera... pero no logré ser querido y sí lo lograron otros como Gonzalo Contreras aunque a la larga ese tipo de acogida inicial puede resultar ser una especie de maldición. En fin, mira, yo sigo identificándome con escritores o cineastas como Woody Allen, porque de cierta manera él nunca ha sido tomado en serio. Si lees las primeras críticas a Woody Allen dicen cosas como este tipo es un tarado, un estúpido, tiene cero profundidad, pero poco a poco Woody Allen fue transformándose en Woody Allen. Yo sentí que me cerraron la puerta del panteón y no me tocó otra que saltar. Otra cosa, creo, si hubiera sido invitado con limusina y coronado antes de reinar. Me tocó lo primero. A cada uno le toca lo que le toca y trabaja con eso.

Santiago de Chile.

M: Tu trabajo ha insistido sobre la ciudad de Santiago, pero en obras recientes como *Cortos* y *Se arrienda* (2005) la ciudad es retratada como un espacio mucho más amable que en tu obra temprana. ¿Cuál es el Santiago que quieres rescatar?

AF: El Santiago que rescato es el que más conozco, que serían como dos o tres zonas. En uno de mis cuentos digo que cuando uno echa de menos Santiago siempre recuerda ciertas o las mismas zonas. Creo que pasa lo mismo con cualquier ciudad grande. Dudo que cuando piensas en Los Angeles pienses en Compton o en El Toro, donde vivía mi papá. El Santiago que siempre recuerdo son los lugares donde me crié, donde estudié, donde siempre he vivido. La comuna de Providencia y sus alrededores, Nuñoa, el centro, Bellavista, Vitacura y Las Condes; ése sería de alguna forma el mundo. Providencia sería como el corazón de mi Santiago.

M: ¿Crees que en los últimos tres años se ha re-trazado el mapa santiaguino; que se han habilitado nuevos espacios urbanos?

AF: Absolutamente. No me pronuncio sobre si ésos son espacios culturales o no, pero está claro que ha habido cambios. Se ha "gentrificado" (pero en el buen sentido, más que a la fuerza) el centro de la ciudad. O sea, el Parque Forestal pasó a ser el Soho con sus restaurantes y galerías, no el barrio residencial y de ancianos que era cuando yo era chico.

M: ¿Querías que estos nuevos espacios urbanos fueran uno de los soportes de *Se arrienda*?

AF: A mí me cuesta hablar de lo que hago, pero sin duda hay un paseo por distintos tipos de departamentos santiaguinos en arriendo. Cuando se habla de los cambios dentro de Santiago se habla en favor de lo glamoroso, es decir de nuevos restaurantes y cosas así, pero también es importante notar que la clase media y media baja también están volviendo al centro, a preferirlo sobre la periferia. A diferencia de Los Angeles, por ejemplo, donde nadie vive en el centro, hay un movimiento hacia el centro; se están construyendo montones de edificios (algunos bastante feos) en barrios antes muy decaídos. Ayer me bajé en la estación de metro Plaza de Armas y a dos cuadras vi que estaban construyendo un edificio como de veinte pisos con departamentos para solteros, de un dormitorio o ambientes chicos. También se están haciendo esfuerzos por no botar las casas antiguas y renovarlas para transformarlas en lofts. Lo interesante es que estos cambios en el mapa tienen mucho que ver con cambios en las costumbres de los santiaguinos. Antes no existía el concepto *roomates*; el hecho de que tres amigos arrienden una casa, la arreglen y la hagan entretenida es algo bastante nuevo, pero que ya se está reflejando en el crecimiento urbanístico de la ciudad. Es cada vez más seductor arrendarse una casa en el antes decaído barrio Brasil, donde hoy hay metro, cafés y estás cerca de los cines del centro. Con la distribución de *Se arrienda* me explicaron que los cines más sofisticados no están en los barrios adinerados como La Dehesa, porque la gente de los barrios elegantes tienen en sus casas la tecnología para entretenerse, y si está lloviendo prefieren mil veces no salir. Los cines que más aceptan películas de arte o películas más raras o extranjeras son los de Santiago Centro o La Reina. Ponte tú, los distribuidores nos preguntan si *Se arrienda* es una película abc1 (denomina al segmento social más pudiente) y pienso que a estas alturas, quizás a diferencia

de otros países latinoamericanos, esa forma de dividir a la gente de acuerdo a sus ingresos ya no está resultando. Conozco a mucha gente, amigos míos, que no tienen un peso, pero que tienen muchos libros y que gastan la poca plata que tienen en DVDs. Un amigo mío me dice que él se compra su ropa en un hipermercado, pero va a ver todas las películas a La Reina. El promedio de consumo de películas en Chile es una al año, pero tipos como él ven siete u ocho películas al mes. ¿Entonces, cómo clasificamos a un tipo como él? Tiene gustos muy sofisticados, pero gana muy poco. O sea, es un tipo mucho más culto que otro que tiene yates.

M: ¿Crees que este fenómeno es en parte responsabilidad de los jóvenes de los noventa?

AF: Hasta cierto punto, creo que esto partió con la generación que está llegando a los cuarenta y donde la cosa está realmente más entretenida es en la generación que tiene treinta para abajo. Mi generación fue la que comenzó a cambiar y creo que la *Zona de contacto* y las radios para jóvenes contribuyeron a ese fenómeno. Por ejemplo, mira a ese tipo que va cruzando la calle *(apunta hacia la calle del café donde estamos)*. Con mirarlo no más no sé de qué barrio es, no soy capaz de juzgarlo socialmente, no sé si es rico o pobre y anda con unos audífonos bastante buenos; seguramente está escuchando algo más sofisticado que pop-rock bubblegum. Se trata de algo relativamente nuevo, porque antes los que tenían acceso a eso eran muy pocos y además lo aprovechaban mal porque traían de afuera la peor música. Las concepciones masivas acerca de lo que es cultura han cambiado. Antes cultura en Chile era, no sé, la ópera. Hoy hay gente que le gusta desde Nine Inch Nails al heavy metal (Chile es curiosamente un país súper metalero). Mira, puede haber discrepancia en si le hace bien o mal al país esta democratización de la cultura, pero yo creo que le hace mejor. Mientras más diverso sea un país, más divertido. Un país que sólo escuche cueca (el baile nacional chileno) me parece peligroso.

Una charla con Diamela Eltit

Eun-kyung Cecilia Choi
University of California, Los Angeles

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), escritora y profesora universitaria, es reconocida por su literatura de resistencia y crítica al poder autoritario, sea la dictadura o el neoliberalismo. Sus obras trabajan el problema de la marginalidad, el poder y el género, indicando las políticas de lo cotidiano. En 1995 fue recipiente del Premio José Nuez Martín por su obra *Los vigilantes*. Entre sus obras se encuentran *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1990), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), y *Jamás el fuego nunca* (2007). Aprovechando una visita que Eltit realizó en marzo de 2008 a UCLA, con motivo de un taller de escritura que patrocinó la Fundación de la Universidad de Guadalajara, *Mester* le pidió una entrevista a la que concedió generosamente. En esta charla, la autora nos habla sobre sus compromisos con ciertos temas sociales y el proceso creativo de su literatura así como su opinión sobre la cultura neoliberal y el rol de la literatura.

Mester: Representando las voces disidentes y marginalizadas, Ud. ha mostrado una fuerte oposición a la dictadura de Pinochet y ahora a la nueva política económica, el neoliberalismo. ¿Qué opina sobre este cambio de paradigma, es decir, la transferencia de poder de manos del Estado al Mercado?

Diamela Eltit: El punto es cuando hay un Estado totalitario, como fue el caso de la dictadura chilena. Y hoy en día también las condiciones en las que opera el mercado son totalitarias. Se apropia al sujeto y lo reduce en cierto modo a la calidad de objeto en tanto es considerado sólo como un consumidor. Eso evidentemente trae duros efectos sobre las comunidades, porque el sujeto, para subsistir y para

existir en este sistema, inevitablemente se amarra la deuda. Entonces su relación es con la deuda y no con el espacio social. Me parece que todos estos elementos están generando sociedades muy fragmentadas y gravemente también afectadas en su proyecto de futuro.

M: En su literatura Ud. siempre ha desarrollado el tema de las voces marginadas versus el poder soberano. ¿Nos podría contar de dónde nace este impulso de crear literatura de resistencia y por qué su insistencia?

DE: Simplemente escribía ciertos espacios que iban configurándose, no de antemano, sino la escritura misma. Ahora, como ya tengo muchos libros publicados, puedo ver que efectivamente hay una cierta insistencia o recurrencia. Me parece que esa pulsión tiene que ver con la tensión entre la fragilidad y el poder. Esta tensión es estratégica para mí y no puedo salir de allí, por lo tanto, me parece que tengo que seguir trabajando en espacios que me son más cercanos y hasta obsesivos.

M: ¿Cómo surgió su primera novela?

DE: Primero, cuando era muy joven, escribí un relato que transcurría en una plaza. Una plaza a la que un hombre iba a morir; era un relato bastante elusivo y poético. Después empecé una novela, el primer intento que emprendía, y nuevamente aparecía la plaza pero no la pude resolver literariamente, no funcionaba para mí. Y más adelante surgió mi primera novela *Lumpérica* que ya no era la plaza de la adolescencia. Era otra plaza; era otra ciudad. La ciudad de *Lumpérica* es la ciudad dictatorial que ya ha expropiado lo comunitario mediante la vigilancia y la violencia. Entonces, éste así partió con la idea de la plaza pública vaciada e intervenida y de repente se empezó a armar pues de la manera que se armó. Me costó muchísimo organizarla porque era novela muy fragmentaria. No sabía si la iba a terminar o no. Y finalmente se resolvió y se ordenó la cuestión literaria y la publiqué y pude seguir escribiendo también.

M: ¿En qué sentido le costó mucho organizarlo?

DE: El punto era que yo tenía distintos registros, registros poéticos y diversas experiencias con el lenguaje. Esa novela, para mí, como

escritora, fue una experiencia de ingreso de lenguaje. Además era la primera novela que escribí, entonces, mi punto era qué hacer con toda esa heterogeneidad del lenguaje, dónde poner esta heterogeneidad. ¡La pongo donde pueda! Resolví quizás de una manera irresponsable, pero sí estaba muy segura que sus diversos registros eran la fuerza de ese texto.

M: Ya que el tema de la revista de este año es "la dinámica de las voces en competencia", nos podría ofrecer su opinión en cuanto al espectro social de América Latina como una dinámica de voces que compiten. Según Ud., ¿existe una negociación entre estas voces? Si existe, ¿hasta qué punto? ¿Existen modelos alternativos con los cuales podemos discutir? En una escena social, ¿cabría la posibilidad de una convivencia armónica entre el subalterno y el soberano?

DE: No creo. Me parece interesante tu propuesta a la armonía. Sin embargo, yo no creo que sea posible. No es posible porque para que haya armonía, tiene que haber un sistema que promueva la igualdad. No hay armonía si no hay posibilidad de igualdad; me parece que el escenario para América Latina es la desigualdad. La escena es dramática. Hay gente que vive con un dólar diario, mientras que ese mismo país tiene, por ejemplo, a la persona más rica del mundo. Entonces ¿cuál sería la armonía que pudiera limar precisamente lo antagónico? La extrema pobreza, extrema riqueza. Entonces, entiendo esa posición de buscar modo de limar todo tipo de diferencias, pero creo que ese afán puede conseguir todo lo contrario: intensificar la dominación. Puede ser una nueva estrategia de dominación.

Las mujeres en todo el mundo occidental ganamos menos que los hombres; a igual trabajo ganamos menos. ¿Qué hacer con esto? Decir "No importa. Somos armoniosos y no vamos a dividir el panorama entre lo masculino y lo femenino porque eso no corresponde, porque es muy tenso y porque es muy desagradable". Entonces se acepta; pues la mujer gana menos y ya. Pero si aceptas esa irregularidad quiere decir sencillamente que la mujer "vale" menos.

Cuando salió Lula en Brasil—Brasil es el país más poderoso en Latinoamérica, sin duda, uno de los países más poderosos, incluso del mundo, por su capacidad, sus recursos naturales, su población, su dimensión, etc.—, la propuesta de Lula, su Presidente, fue que la gente comiera al menos una vez al día. Esa fue su campaña: "me propongo

que la gente coma en mi país una vez al día". Esto me parece a mí poco. Sin embargo, era tal la situación que lo que proponía era extraordinario. Entonces, yo no creo en las armonías cuando se gana una presidencia con ese emblema. El no dijo que piense la gente una vez al día, sino que coma. Por supuesto admiro mucho a Lula, sólo estoy exponiendo el nivel de desigualdad.

Yo sé que aquí mismo en los Estados Unidos se está tratando con un candidato afroamericano que dice que la diferencia racial es cosa del pasado. Esa es una estrategia política; lo entiendo muy bien pero no comparto su criterio respecto a lo racial.

M: ¿Cuál es su interpretación de la posmodernidad? Claramente Ud. no comparte una visión utópica del la posmodernidad: el fin de la historia con la democracia y el capitalismo triunfantes. Sin embargo, me parece que Ud. tampoco comparte una visión apocalíptica: el fin de la historia dado a la incapacidad de la humanidad de encontrar una posible salida.

DE: Si no se evidencian los conflictos, no hay ninguna posibilidad de pensar en una sociedad mejor. No creo en desarrollismo. La historia es así. Es dura. Las comunidades consiguen ciertos beneficios, pagando ciertos costos, pero lo han conseguido porque se han evidenciado las tensiones. Si no evidencian las tensiones, tú no consigues nada. Mientras haya una concentración de riqueza extraordinaria, como hay ahora, la situación del sujeto es compleja. El sujeto permanentemente tiene que mencionar esa complejidad para intentar elaborar una estrategia de habitar. Eso es lo que yo pienso. Pero no creo en el paraíso, el paraíso social, no.

M: Pero sí cree Ud. en las pequeñas victorias sociales, ¿no?

DE: Estoy de acuerdo que existen pequeños lugares que consiguen mejorar sus espacios pero tienen que cuidarse, porque son proclives a ser intervenidos de distintas maneras. Generalmente las minorías se fragmentan. Es muy complejo porque también en estos espacios ganados operan internamente cuestiones de poder que se reproducen de la misma manera que opera el poder central. Desde luego sería equivocado pensar que los espacios ganados no estén atravesados por el poder; el punto es cómo administrarlo para evitar las fragmentaciones que sólo favorecen a los sectores más conservadores.

M: ¿Podríamos leer la estructura social que aparece en la comunidad de su obra *Mano de obra* como intuición de escritora del surgimiento de comunidades como el Movimiento Nacional de Empresas y Fábricas Recuperadas (MNER y MNFR) en Argentina?

DE: Argentina fue una experiencia muy interesante. De hecho, yo vivía allá cuando vino la crisis política. Evidentemente fue un derrumbe económico en un país muy poderoso como Argentina. Pero es una nación con muchos recursos: tiene carne, tiene gas, en fin, tiene materias para sostener su crisis y de hecho salió muy rápido de una crisis muy aguda. Entonces, allí vi yo el curso, el transcurso y la caída de una utopía.

Se generaron sistemas alternativos, por ejemplo, el trueque. Una gran parte de la población vivió de trueque, es decir, si tú me cortabas el pelo, yo te cortaba las uñas. Al principio era, "te doy, me das". Después se le otorgó valores al sistema de trueques, mediante vales, lo que está bien porque evidentemente hay cuestiones que comportan más trabajo que otras. Pero también la comunidad habló a través de las asambleas. Y estaban los movimientos más orgánicos como los piqueteros. En fin, hubo todo un movimiento y una movilización muy interesantes, hasta que la economía se empezó a afirmar. Entonces, desaparecieron el trueque y las asambleas y quedaron algunas fábricas en manos de sus trabajadores. Pero en realidad, se trató de instancias más bien simbólicas y hasta de turismo político. Mientras los sistemas políticos y económicos no se repiensen y se reformulen va a ser difícil cuando no imposible que se sustenten iniciativas de autogestión en medio de un capitalismo salvaje. Las fábricas administradas por sus trabajadores en Argentina muestran precisamente la dimensión feroz del capitalismo.

Pero en definitiva, yo creo que hay poderes muy importantes como los sindicatos que siguen cumpliendo su función. En Argentina son poderosos los sindicatos. Pelean por su gente para que tengan mejores oportunidades.

Argentina es un modelo interesante y complejo. Hay que leerlo bien. No idealizarlo. Argentina se cayó por sólo una cosa: por la crisis económica que perjudicó especialmente a las clases medias porque su dinero fue retenido y expropiado mediante lo que se llamó "el corralito". Eso fue lo que desencadenó la crisis. Fue el dinero, no la ideología.

M: Algunos declaran que el neoliberalismo en sí no tiene ningún fallo y que simplemente no está funcionando bien en algunos países en América Latina por la corrupción política. ¿Qué opina Ud. al respecto?

DE: Yo diría que falla, porque mira lo que pasó aquí con el huracán Katrina. ¿Cómo que no tiene fallas? O sea, basta ver la situación de New Orleans para ver si tiene fallas. Creo que no vale la pena pensar mucho más allá. Pensemos en Francia, en las afueras de París; pregúntales a los hijos o nietos de inmigrantes cuando queman cientos y hasta los miles de autos si el capitalismo tiene para ellos fallas o no. Pregúntales a los inmigrantes acá, que trabajan sin parar, si tiene o no tiene fallas.

M: En su obra *Los vigilantes* se nota una fuerte crítica a la cultura neoliberal chilena. En específico ¿qué es lo que apunta su crítica?

DE: Para mí, el problema está en la acumulación del capital y la mala distribución del ingreso y la disminución del Estado que no se responsabiliza por la vida digna de sus ciudadanos. El Estado no interviene sino que permite la acumulación extraordinaria del capital en manos de unos pocos.

No estoy pensando en un Estado que controle y se encargue de todo, pero, pienso más bien en sociedades igualitarias. Hay que cambiar ciertas reglas de juego para que las cosas funcionen mejor. Piensa que 500 personas en el mundo acumulan más capital que 418 millones de pobres. Esto es algo muy hiriente a nivel social, ¿no? Pero yo soy optimista. Sujetos conscientes pueden modificar algo.

M: ¿Se podría decir que recientemente ha adoptado una visión más optimista hacia los sujetos políticos y/o sociales?

DE: Yo siempre fui optimista. Siempre. Si no fuera optimista, pues no habría trabajado contra la dictadura, porque habría pensado que iba a ser para siempre así. No. Yo siempre he pensado que las cosas sí se pueden modificar. Lo que pasa es que uno siempre aspira más.

M: En *Los vigilantes*, ¿qué opina sobre la interpretación de la relación entre el hijo y la madre como una relación incestuosa?

DE: Son escenarios. Son como escenarios de derrumbe, muy de la esperanza, las dos cosas. Pienso que todas las relaciones, aparente o no aparentemente, son amplias y completas y tienen todo, incluyen elementos eróticos, políticos, sociales, afectivos. En este sentido, no es que hay un erotismo explícito, es decir, no hay un incesto. Son pulsiones, en cuanto al hijo yo tomé este personaje de una novela de Faulkner: *El sonido y la furia*. El hijo tiene un saber especial porque precisamente tiene limitaciones de saberes. No pensé en términos sexuales. Ahora puede que sea leído así, pero no sé.

M: Todavía no sé cómo llamarlos pero Ud. tiene unos escenarios emblemáticos que son muy eltidianos; casi en todas sus obras aparecen cuerpos mutilados y escenas abundantes de lo abyecto. ¿Cuál es su propósito de esta estética? ¿Y cómo la llamaría Ud.?

DE: No lo pienso de antemano. Son cuestiones que iban saliendo en cada narración. Una cosa es cuerpo. Trabajé el cuerpo mutilado en *Los trabajadores de la muerte*, porque en general en Latinoamérica, es interesante cómo ciertas gentes trabajan su mutilación, ese menos como más; me refiero a los limosneros que trabajan con su mutilación. Hacen de su mutilación un capital. Eso me deja interesante como práctica. Yo creo que esto atraviesa en todos los espacios que en gran parte de la mendicidad está poblada de una falta de un miembro. Y eso compromete psicológicamente al ciudadano que piensa que le debe algo. Allí hay un juego interesante, ¿no? Entonces trabajé en eso porque es una parte de un escenario que conozco. Yo he visto acá también que hay mucha gente inválida. En fin, exhibe su invalidez y la productiviza. Es cuando ya el cuerpo empieza a ser un bien. Tiene algo para dar tu cuerpo. No deja de ser interesante.

M: Y ¿la escena de abyección? Por ejemplo, en *Mano de obra* está ese trabajador que vomita encima de los pies de Enrique y que tiene que limpiar el vómito con su propia lengua, o están los trabajadores que tienen que tomar té en un balde pegajoso.

DE: Yo creo que el poder llega a límites de abyección bastantes grandes. Tú recuerdas que en *Mano de obra* hay un componente fascista. El poder ejerce de manera fascista, no de una manera democrática.

M: Me da la impresión que Ud. desde *Mano de obra* cambió un poco su manera de escribir. A mi parecer adoptó un estilo más fácil de entender dejando un poco de lado el estilo de la neo-vanguardia, el que se ve por ejemplo en *Vaca sagrada*. ¿Qué me podría decir sobre este cambio?

DE: Esa novela empezó a salir y a escribirse, pero la verdad es que yo en cierto modo tuve un fracaso en esa novela porque en realidad, nunca pensé escribir sobre el supermercado, sino escribir sobre el Mercado "Super". Esto era mi *proyecto*. Pero finalmente fue leída literalmente como el espacio material del supermercado, pero para mí el supermercado es un modelo no más. Y no llegué y pues no hay problema. A veces, uno no llega, pero eso por un lado; y por otro lado, yo veía cómo este espacio neoliberal extremo provoca pues el malestar y una violencia interna y esto deteriora el lenguaje, porque el neoliberalismo trabaja la des-educación, o no-educación. La des-educación produce a los sujetos menos pensantes, más desechables, más banales. Pues, ves en los programas de televisión la búsqueda de la banalización del sujeto. En Chile, yo creo que en todas partes, veía esta experiencia de la pérdida de lenguaje. El lenguaje se iba plagando de obscenidades, pero a su vez, lo obsceno perdía densidad y se "naturalizaba": se transformaba en lenguaje cotidiano y coloquial. Perdía su carga sexual para ser simplemente un lenguaje. Fue muy complicado para mí mostrar ese lenguaje; estaba preocupada de cómo hacer de eso una poética. Entonces, eso fue lo que a mí me movilizó cuando pude entrar y pude tomar ese lenguaje también como poética. Yo siempre sentí *Mano de obra* como comedia negra, pero no el humor tan clásico, sino lo negro. Y yo siempre tengo un humor negro. Lo que pasa es que a veces no se percibe y eso me parece muy dramático.

M: ¿En qué sentido?

DE: Ese lenguaje obsceno que has visto es bastante vanguardista y es este el discurso que opera en el libro, pero eso fue visto como más algo natural que como una poética con este nuevo lenguaje.

M: Muchos piensan que *Mano de obra* es una obra apocalíptica donde sólo existe una total subyugación de los sujetos al poder, en este caso al poder neoliberal. Pero yo creo que es una obra más bien

optimista que intenta encontrar una salida de una sociedad controlada y busca y encuentra una nueva manera de colectividad. ¿Qué opina Ud. al respecto?

DE: Yo creo que hay dos salidas, dos salidas difíciles. Yo no me había dado cuenta hasta que tú me dices que es así. Yo creo que más en *Los vigilantes* que en *Mano de obra*. En *Los vigilantes* hay una salida: sale del espacio privado donde la ha mantenido duramente. Ahora que tú me dijiste lo pienso por primera vez. En *Los vigilantes*, pues madre e hijo están dentro de una casa, mantienen conexión con el poder, el padre, y en *Mano de obra* pues los trabajadores se unen, que es lo que tienen que hacer, porque no les queda otra para permanecer dentro de un espacio, como un trabajo. En los dos casos salen. ¿Dónde salen? No sabemos. ¿A dónde van? Yo creo que son siempre espacios precarios, pero se van juntos. Bueno, la unión puede hacer la fuerza.

M: Yo pensé que, entre otras instituciones neoliberales, Ud. escogió el supermercado en *Mano de obra* porque por su naturaleza es un lugar que posibilita la revolución: para empezar el supermercado es auto-servicio que no necesita muchas manos de obra, emplea manos de obras inmateriales ya que sus servicios no producen productos materiales; dos condiciones que naturalmente crean excesos de trabajadores o una multitud de cuerpos "residuales". Por eso, yo leía al supermercado como un espacio fértil para el cambio social porque expulsa esta multitud de trabajadores hacia un afuera, hacia la calle donde enfrentarán a los pocos ricos y reclamarán por sus derechos, como un resultado natural del capitalismo tardío.

DE: Ellos se quedan fuera del supermercado de alguna manera y se van juntos y eso presagia algo, no sé qué, porque nunca lo pensé. Se resolvió y ya, pero sí sabía que en cualquier escenario se van juntos, seguía la noción de comunidad, se van contaminados pero se van juntos, y permanecen muy dañados, pero con una noción de comunidad. Podría estructurar algo. Por eso es una posibilidad de una estructura, ya fuera del espacio del supermercado.

M: Algunos autores escriben sólo por escribir. ¿Cree Ud. que los autores tienen que cumplir algún deber social? Y ¿cuál es su opinión respecto a la literatura *light* y a la *literatura basura*?

DE: Yo creo que cada uno puede hacer lo que quiere y está en su derecho. Cada escritor hace lo que se le antoja. En mi caso, no me preocupa tanto lo que escriben o no los autores sino cómo operan las editoriales. Mi pregunta más bien siempre va al sistema, no a los escritores ni al público. Entonces, efectivamente hay una literatura programada, yo diría, escrita por el mercado, especialmente por las editoriales. Las editoriales tienen sus reglas y tienen que vender libros: son empresas. Ya no hay una sombra de duda de que los fines culturales son menores. Se privilegia, en cambio, el éxito de ventas. Esos libros se venden de acuerdo a ciertas reglamentaciones sociales. Esto no es casualidad. Se venden porque están recogiendo lo que son las sensibilidades oficiales, si no, no venderían nada. Esto es una operación comercial. En fin, se venden libros que después se dejan de vender. Son modas que se venden una temporada y después ya no. Después a la liquidación. Eso es así y ya.

Ahora si tú me preguntas, si un escritor debe tomar una representación social mayor, yo pienso que son los libros los que tienen que tener esa capacidad pues. Yo en lo particular (mi caso es particular) de pronto escribo otros textos que apuntan a la realidad social contingente y allí sí que voy directito a lo que voy: a plantear alguna posición. Mi posición política puede ser discutida o puede ser equivocada tal vez. Escribo cosas que pueden ser polémicas. Pero sencillamente lo hago y asumo plenamente los costos que eso pueda traer. Y me alegro de los beneficios, ¿no? Pero no necesariamente todos los escritores tienen que hacer lo mismo. Eso lo hago yo porque para mí es importante, pero si para alguien no lo es, pues no lo hace. ¡Que haga la gente lo que quiera! No es una dictadura y no se puede imponer lo que alguien hace a todos. Ahora tengo ciertos compromisos con ciertos temas, la igualdad, el género, la igualdad social, soy una persona de izquierda, en fin.

M: En relación con esto, ¿cómo relaciona su literatura con el CADA (Colectivo de Acciones de Arte)?

DE: El caso es muy importante para mí porque fue una práctica corta. Fueron cuatro años, pero fueron muy estratégicos, porque, primero, hubo un espacio más allá de la escritura, un espacio otro; segundo, porque trabajamos colectivamente. Entonces la autoría fue una noción interrogada, que es un hecho muy interesante. Después

conocí allí a personas que son muy valiosas, con quienes hoy día sigo manteniendo una gran interlocución. Por ejemplo, conocí a Lotty Rosenfeld, una gran artista y una amiga bastante querida pero además una interlocutora. El CADA me permitió ingresar a otros mundos como artes visuales por ejemplo incluso lo audiovisual también. El CADA terminó en el año '83 o '84. Fue una experiencia corta, tensa e importante. El grupo CADA tenía un fuerte componente político. Pero hoy día siempre yo pienso que estábamos haciendo algo importante.

M: En Chile está CADA y en Argentina, GAC (Grupo de los Artistas Callejeros), los que están cumpliendo la tentativa original de la vanguardia europea de los años '20 y '30: traer el arte a la vida, o sea, enlazar o unir el arte con la vida, trayendo el arte a la calle. Para Ud. ¿le es impotente esta tentativa?

DE: CADA es un grupo especialmente político pero también hizo preguntas radicales al sistema artístico en general, pero básicamente la postura de CADA fue el tema de la dictadura: intervenir esa ciudad dictatorial. Entonces esto fue su tema. La obra del CADA se basó directamente en la violencia y abrió la pregunta sobre el arte-política: ¿era posible? Es una pregunta siempre abierta. ¿Es posible? Yo diría que sí y no. Y el CADA formuló grandes propuestas. El grupo apostó que podía ver una conexión entre arte y política, pero fundamentalmente el CADA fue consumido por la política, ¿no? La última cosa importante que hicimos fue *NO+*, un graffiti para ser completado por la ciudadanía. Nosotros pensamos cómo incluir a esta ciudadanía que estaba fuera de la ciudadanía. Pensamos que con eso la gente iba a establecer su propia marca política. Fue una acción democratizadora. Ahora el punto es que eso excedió el grupo CADA, hasta que ya no importaba nada que el CADA había generado esa consigna porque el *NO+* fue tomado por toda la comunidad y más adelante por las agrupaciones y partidos políticos. Nuestra propuesta políticamente se inscribió como una propuesta de la política nacional. El *NO+* hoy día en Chile todavía encabeza las protestas y las demandas, pero lo que nadie sabe y que nadie reconoce es que es del grupo CADA. En cierta forma es un fracaso la borradura del grupo CADA en relación al *NO+*, pero ese fracaso sí que vale la pena.

M: Cambiando un poco el tema, cuando escribe Ud., ¿toma cierta distancia o no entre lo que escribe y Ud.?

DE: Es un proceso muy subjetivo, en el sentido de que cuando efectivamente escribo un libro, en el momento en el que literalmente lo escribo, no soy exactamente yo, por decirte, porque se suspende toda mi vida cotidiana. En fin, estoy en una relación directa con el texto. Entonces digamos yo, yo, yo, no estoy. Pero por otra parte, cuando no escribo, pues, no escribo y estoy en una distancia con el texto porque estoy metida en la vida cotidiana, haciendo clases, etc., etc. Además cuando se publica el libro, se va, entonces, yo te diría que tengo una distancia. Ahora, de pronto es interesante cuando dentro de la vida cotidiana pienso en el libro. Evidentemente me corta la vida cotidiana y se me cruza una idea que no había contemplado y que interfiere y allí me doy cuenta de que sí tengo un libro y sí voy a escribirlo. Entonces, la distancia se corta bastante más, pero en general yo tengo, yo no puedo hablar por todos: no sé cómo cada gente vive la experiencia en su libro pero, en mi caso, yo mantengo un espacio otro para lo literario. Así ha sido hasta ahora; a lo mejor mañana cambia pero hasta ahora ha sido así. De esa manera puedo circular por varios lugares y de distintas maneras.

M: ¿Nunca ha habido una novela autobiográfica?

DE: No, hasta este momento no. Creo que no hay nada demasiado interesante en mi vida como para escribirlo, pero de repente, claro, existen ciertas imágenes que reaparecen de una manera que son necesarias para ciertos textos, imágenes que yo puedo recuperarlas en la memoria, pero siempre cambian, se modifican, se retocan. Pero no es mi vida necesariamente sino ciertas imágenes que he visto, cosas que me han dicho, en fin, me quedan dando vueltas y de pronto surgen como materiales.

M: Además de escribir, Ud. ha realizado estos performances donde, atado el cuerpo a la silla, leyó su obra en los prostíbulos, es decir en algunos lugares marginados, ¿no?

DE: Esto ya hace muchos años. Hace treinta años atrás y fue una experiencia muy interesante para mí pero fue muy corta, intensa

y fugaz también. Entonces tenía que ver con una búsqueda. Quería salir a otro espacio, salir de la literatura. Eso era lo que quería hacer, porque el libro me parecía y me sigue pareciendo, insuficiente, insuficiente en general, insuficiente como discurso. Antes me parecía más insuficiente que lo que me parece ahora.

M: En sus performances ¿también mantuvo una distancia entre Ud. y lo que hacía?

DE: Se trataba de experiencias artísticas que ocupaban esa zona. Pero siempre he habitado diversos espacios y en esos espacios pues vivo de otra manera. Ahora en realidad estamos hablando literalmente de hace treinta años. Entonces verdaderamente yo sé que en ese momento me parecía completamente insuficiente el libro como material artístico. Estoy segura que sentía el libro como un objeto demasiado limitado, pero no me acuerdo bien el por qué. No te podría decir exactamente qué pensaba rigurosamente en este tiempo pero pensaba que había que ampliar los límites y busqué eso y volví después resignadamente al libro. Salí un rato y volví rápido.

M: Y por último, en breves palabras, ¿cuál cree que sea el rol de la literatura?

DE: Yo creo que tiene que ver con los imaginarios sociales. Creo que su función, si tuviera, es colaborar en construcciones de los imaginarios sociales.

M: Muchas gracias.

Reviews

FRANCHETTI, PAULO. Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa. Cotia, SP: Ateliê, 2007. 293 pp.

Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa é o último livro de Paulo Franchetti. Professor Titular de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Franchetti é autor, entre outras obras, de *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1989) e *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (2001).[1] Agora, apresenta-nos estes *Estudos*, uma coletânea com dezessete ensaios com três núcleos de interesse: a poesia brasileira, o romance oitocentista em português e o exotismo, que contribuem para dar fôlego renovado e promover o debate em torno do interesse contemporâneo pela leitura de algumas obras importantes da literatura luso-brasileira. A maioria desses estudos foi escrita em diversos momentos da trajetória acadêmica de Franchetti—o mais antigo data de 1988 e, o mais recente, de 2005—com diferentes finalidades, o que explica as oscilações de tom dos textos. O alcance variado desses estudos não traz prejuízos para a leitura. Pelo contrário, os temas convergentes ampliam-se e completam-se a cada ensaio, unidos por uma mesma preocupação norteadora: destacar, sob o costume da leitura sedimentada pela bibliografia e pela cristalização das idéias e dos julgamentos, o dado que parece novo ou que pode ser descrito de uma forma inovadora. Portanto, a escolha do substantivo "estudos" para intitular esse volume não poderia ser mais oportuna. Se, por um lado, esses estudos remetem à idéia de investigação sobre determinados assuntos, por outro, revelam o esforço contínuo de um pesquisador cujo maior interesse parece ser pôr à prova as próprias idéias, o que é possível depreender de sua busca inquieta, orientada por reflexões e indagações a configurar um verdadeiro *work in progress*. Nesse sentido, os primeiros textos são deveras ilustrativos, pois revelam variações de leitura em torno de temas convergentes.

O livro é dividido em dezessete ensaios que, para facilitar a exposição, dividimos por blocos temáticos. Assim, os quatro primeiros estudos congregam textos que tratam da questão do nacional na literatura brasileira, sendo que o primeiro—"As aves que aqui gorjeiam: a poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo"—e o terceiro, "I-Juca Pirama", claramente dialogam, enquanto o segundo—"O sonho brasileiro de Garrett", e o quarto—"O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia"—acrescentam novas

informações e ampliam a leitura de questões fundamentais. Esses estudos iniciais tratam de problematizar a influência do cânone literário português na formação da literatura brasileira.

O ensaio de abertura traça um painel histórico-literário do Romantismo ao Simbolismo brasileiro, pontuando alguns poetas mais significativos, a partir do texto fundador da literatura romântica, o "Ensaio sobre a História da Literatura no Brasil" (1836), de Gonçalves de Magalhães (1811–1882). Nas trilhas de Magalhães, o autor envereda pelas vicissitudes da literatura produzida nos trópicos, procurando enfatizar sua precariedade antes da Independência do Brasil, em 1822. Durante o processo de colonização até a vinda de D. João VI ao país, em 1808, predominou por aqui a "transplantação" literária que importava "temas, formas e crenças" (10). O que Magalhães tenta entender em seu ensaio é o porquê de haver um vazio literário no Brasil, principalmente no que diz respeito a uma produção poética nacional, já que nossos indígenas eram tão dotados de habilidade rítmica! A influência da literatura portuguesa é sentida, por Magalhães, como opressora, o que o leva a insistir na importância da cor local, da temática e da ambientação americana na configuração de uma "literatura original em língua portuguesa" (50). Finalmente, Gonçalves Dias (1823–1864), com seus *Primeiros Cantos* (1846), encontraria um ambiente propício para criar uma linguagem poética romântica no Brasil, "à altura da nação que emergia, distinta da metrópole" e libertar a literatura brasileira da filiação portuguesa (11). A publicação desses cantos representaria, portanto, um divisor de águas: a "indígena civilizada" nos moldes europeus, isto é, a literatura brasileira, "não mais recusar(ia) a herança do colonizador", mas sim, "assimilar(ia) a sua tradição", antropofagicamente (13). De acordo com Franchetti, o escritor brasileiro do período romântico tinha como missão "manifestar a especificidade requerida pelo ideário nacionalista" e "construir a instituição 'literatura'" em pleno século dezenove (41). Portanto, o cânone nacional teria se edificado "a partir do tronco original português", em busca de um indianismo exótico que seria a base do nacional (41).

"O sonho brasileiro de Garrett" aborda *Helena*, romance inacabado do escritor romântico português. O livro é um "retrato imaginário do Brasil" e revela a intenção de Garrett de criar—a partir da "transplantação da cultura européia para a selva americana"—uma "utopia americana da qual estivessem ausentes os detestados *parvenus*

da nova sociedade liberal" (46). Ainda que Franchetti sustente que o enredo de *Helena*, assim como a descrição da flora e da fauna brasileiras, perdem o interesse diante da reprodução lingüística do modo de falar dos escravos brasileiros, acreditamos que a ambientação e a cor local só fazem contribuir para enfatizar a importância da fazenda—local onde transcorre a história—e que o autor considera ser o que há de "mais notável em *Helena*" (44). Em "I-Juca Pirama", o ensaio seminal de Magalhães é retomado à luz de questões como o "projeto de construção do imaginário brasileiro" e o "exotismo de tema autóctone" que determinariam a historiografia e a reflexão sobre literatura brasileira ao longo dos séculos dezenove e vinte. Este terceiro ensaio retoma o texto de abertura dos *Estudos* e, só não se torna uma repetição enfadonha do primeiro, porque o autor se dispôs a apurar suas reflexões iniciais e ampliá-las a partir da constatação de que "havia um lugar preciso para o indianismo romântico no projeto político do governo imperial", pois "era desejável a sua utilização como emblema da oposição do império brasileiro ao reino de Portugal" (57). "O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia" aborda o romance *Iracema* de José de Alencar e seu esforço em construir uma língua utópica, adâmica, "inteiramente motivada," através da "decifração dos étimos comprimidos nas palavras primitivas" (85). Este ensaio encerra o primeiro bloco, atentando para a configuração literária "singular" de *Iracema*—um "romance dentro de uma carta"—fato que, surpreendentemente, parecer ter passado ao largo da crítica especializada (77). Como demonstra Franchetti, ao desconsiderar a carta, alguns críticos tendem a ler a novela apenas como "história sentimental" e "alegoria" idealizada do que "teria sido ou deveria ter sido a colonização do Brasil" e da América (76).

Os ensaios subseqüentes, que podem figurar um segundo bloco, compreendem sete textos e abordam, sobretudo, a literatura portuguesa do século dezenove. "A novela camiliana" problematiza a leitura biográfica e romântica feita por alguns especialistas de Camilo Castelo Branco, além de demonstrar as conseqüências desse tipo de procedimento. Enfatiza, também, como o escritor português manipula as expectativas do leitor, apontando para a necessidade de "redimensionar" a interpretação do autor, a partir de seu "estilo" e de "sua construção textual" (94). Ao mesmo tempo, Franchetti procura desvendar, na obra, operadores que poderiam garantir o interesse atual da leitura do primeiro escritor português a sobreviver de seu ofício.

"História e ficção romanesca: um olhar sobre a geração de 70 em Portugal" aponta o esforço de Antero de Quental e de Oliveira Martins para se erigir um "novo enfoque da história portuguesa" (101). Aborda, também, a questão entre história e ficção e os "limites do uso da imaginação" para "suprir os dados documentais" (108). Embora Franchetti atenha-se a percorrer a trajetória literária de Martins, esmiúça as polêmicas suscitadas em torno de suas idéias e demonstra como o autor, influenciado por Eça de Queirós, foi mudando de opinião em relação à novela histórica e a Alexandre Herculano. Em "Oliveira Martins e o Brasil," Franchetti ressalta a importância das obras do historiador português, principalmente *A história de Portugal* e *o Brasil e as colônias portuguesas*, visando apreender sua repercussão em textos brasileiros. São tratadas questões como o parasitismo das classes dominantes e outros "males de origem das sociedades latino-americanas," como "resíduos ou remanescentes da metrópole" (128–29). Dessa forma, esses dois ensaios, embora tenham enfoques diferentes, complementam-se no entendimento "de um trabalho ainda inconcluso", segundo Franchetti, que pretende mapear a "visão brasileira do que foi e do que é Portugal e do que foi ou é o Brasil", revelando um pouco da "história do pensamento brasileiro" (134).

"*O Primo Basílio*" mostra os descompassos entre a acolhida dos leitores e a recepção da crítica ao romance de Eça de Queirós. Se o romance lançado em 1878 foi considerado imoral pela crítica de seu tempo, hoje os critérios de avaliação são bastante diferentes. Atualizando a visada crítica, Franchetti entende que a "comoção moral" que causou tanto rebuliço no século dezenove impediu que esta obra "fosse vist(a) na sua real dimensão", pois sua "inovação" e "ousadia" ficaram ofuscadas no passado (157). Nesse sentido, Eça é considerado hoje um grande ficcionista devido ao que era tido, por seus contemporâneos, exatamente como "defeito" (157).

"Um patife encantador?" concerne ao personagem Gonçalo Mendes Ramires, protagonista do romance *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós. Procurando responder à pergunta—"o que é que, no livro, produz ou estimula a adesão do leitor à personagem de Gonçalo"—Franchetti expõe quatro "tentativas de resposta", cada uma delas considerada sob um prisma diferente: "o meio", a "raça" e a "paisagem", "o conjunto incongruente" e o "heroísmo", e a "intimidade" (161–69). Cada uma das respostas confirma que, através de

várias estratégias narrativas, Gonçalo é içado da "categoria de patife provinciano à de herói modesto" (170).

"*O Primo Basílio* e a batalha do Realismo no Brasil" trata da recepção do romance queirosiano no Brasil, em 1878. Jornais de grande circulação na época, como *O Cruzeiro* e a *Gazeta*, não tardaram a publicar o debate acalorado que o romance português provocou entre os críticos brasileiros, entre eles Machado de Assis. Ao mesmo tempo em que aborda a "epidemia de basilismo" no Brasil, Franchetti problematiza o lugar ocupado por Machado de Assis em nossa historiografia literária, além de trazer à luz discussões em torno do caráter "realista" ou "naturalista" de sua obra (178).

Finalmente, fechando esse bloco sobre o século dezenove, comparece um poeta brasileiro, B. Lopes, cuja recepção crítica é tratada em "Etnia e julgamento literário: o caso B. Lopes". Nesse ensaio, Franchetti demonstra o poder de fogo da crítica quando se trata de desautorizar um autor que, incompreendido em sua época, muitas vezes é relegado a posições subalternas, contando apenas com notas de rodapé em certos compêndios literários. O esforço revisionista do pesquisador rigoroso reivindica, de certa forma, a presença de B. Lopes no cânone historiográfico da literatura brasileira.

Os seis estudos finais concernem à literatura mais recente, produzida no século passado. "Utopias agrárias na literatura brasileira do começo do século vinte" parte da novela *Regeneração* (1904) de Curvelo de Mendonça e do romance *Redenção* (1914) de Veiga Miranda, para entender as "questões libertárias" e os "projetos utópicos" que outrora agitaram a terra *brasilis* (213). Franchetti percorre esses livros com a intenção de desmontar a "construção da utopia", a partir de um ponto de vista histórico-cultural que evidencia a "arraigada concepção patriarcal da sociedade" brasileira (209–210).

"Um certo poeta japonês" ocupa-se de entender o porquê de Paulo Prado ter introduzido, em 1924, um determinado haicai na apresentação ao volume de poemas *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. O ensaio mais curto do livro não avança muito em termos analíticos, mas é interessante enquanto anotação de uma "charada" cuja resolução vinha intrigando o pesquisador há tempo (217).

No ensaio seguinte, "Wenceslau de Moraes e o exotismo", Franchetti discorre sobre a influência da descoberta do Japão na mudança de inflexão do "cronista do Oriente em português" (218). A seguir, contrapõe a visão de Wenceslau à de outros dois cronistas,

Pierre Loti e Lafcadio Hearn e explica, embasado em Victor Segalen, o significado da palavra exotismo. Ressalte-se que a idéia do exótico em Segalen se opõe a "certa *forma mentis* moderna que sistematicamente combate a diversidade—seja pela extinção do diferente, seja pela sua assimilação enquanto 'pitoresco'—e promove a homogeneização dos indivíduos e das paisagens sociais" (229).

Os dois próximos textos, "Wenceslau de Moraes e o haicai" e "Guilherme de Almeida e a história do haicai no Brasil" discorrem, respectivamente, sobre os impasses tradutórios de um conhecido haicai de Bashô para o português e sobre o suposto "abrasileiramento", por Guilherme de Almeida, da "mais concisa poesia de origem japonesa" (245). Na opinião de Franchetti, embora Almeida fosse fascinado por haicais, ignora—em suas traduções—a própria essência desse tipo de poesia que recusa o "sentimental" e o "emotivo" e valoriza a "percepção mais imediata" da realidade (250).

Finalmente, o ensaio "Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral" encerra essa coletânea de estudos. Franchetti resgata as propostas da Poesia Concreta, enfatizando as diferenças na produção poética de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Passa por Ferreira Gullar e o Neoconcretismo e retoma alguns poetas e tendências que nasceram em meio à "Geração de 45". A "poesia marginal" da década de setenta também é revista, completando um painel da poesia brasileira da segunda metade do século vinte.

Os dezessete ensaios instigantes que compõem *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* fazem jus àquela preocupação central que tem acompanhado o percurso analítico-crítico de Franchetti nos últimos anos: descobrir um novo interesse de pesquisa no objeto inatual. A diversidade de assuntos abordados nestes ensaios, cuja amplitude temporal contempla desde o romance oitocentista em português até a poesia brasileira produzida na década de setenta, revela o trabalho de fôlego do pesquisador. Portanto, a leitura deste livro torna-se fundamental para todos aqueles que se interessam pela (re) visitação de alguns temas importantes que perpassam a literatura produzida ao longo dos últimos séculos, no Brasil e em Portugal. A lição maior desses estudos, contudo, transcende o âmbito temático e dá-se a ver através da trajetória reflexiva de Franchetti que, do princípio ao fim, não se intimida diante da instabilidade da dúvida. Ao assumir, como imperativo norteador, não se ancorar em certezas absolutas e,

tampouco, em esquemas redutores de pensamento, o autor revela-se estudando seus próprios *Estudos*.

Débora Racy Soares
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Notas

1. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1989.

Nostalgia, Exílio e Melancolia—Leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Editora da U de São Paulo, 2001.

MOORE, ROBIN D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: U of California P, 2006. 350 pp.

As political change in Cuba continues to make headlines worldwide, Robin D. Moore's latest book *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba* offers a detailed study on how legislative policies impact and are impacted by the arts. In his acclaimed 1997 work *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Moore focuses on *Afrocubanismo*'s impact on the arts in decades well before the revolution. In contrast, with his new work he concentrates on a noteworthy area of Cuban Studies: moving beyond the revolution, he examines the "slippage" (2) between Cuban socialism's evolving official regulations on the arts and their impact on performers and spectators. The author posits the centrality of the arts and music to the "revolutionary experiment from the outset" (7), since Cuba's leadership, like that of many socialist governments, encouraged education and privileged ideas over material goods to "foster cohesion" (8). Moore illustrates how the country's revolution has impacted artists and artistic production both positively and negatively: on the one hand, the government increased support for artists, provided more musical training and educational opportunities, sought to expand the public's involvement in and exposure to art, and promoted appreciation for Afro-Cuban culture; on the other hand, the government enacted policies that shut down and/or nationalized performance venues, controlled the content of artistic productions, restricted personal freedoms, and discouraged religious musical expressions. Through careful research Moore substantiates these claims and many others, and proves that the arts were indeed central to the revolution.

This well-written work consists of two main sections: the first details developing policies, and the second focuses on a series of case studies. After an insightful introduction that presents the book's framework and major themes, Moore's first three chapters establish historical context, which proves helpful in understanding the complexity of Cuba—and specifically its arts policy—before, during, and after the revolution. In chapter one, subtitled "The Paradox of the 1950s," he describes growing tensions and sets the stage for the uprising. At the same time as bloody "clashes with Batista's forces" (27) were occurring, "domestic musical entertainment achieved an absolute

peak" (27) and the country was musically "vibrant, creative, and influential" (52). In the next two chapters the author further examines the changes that the revolution brought. He describes how artists such as Celia Cruz and Carlos Puebla drew musical inspiration from events such as Batista's overthrow and the enactment of social reforms, as initiatives such as the 1960s "Amateurs' movement" attempted to "directly involve as many people as possible in the arts" (85). Moore also points out some of the downsides of government involvement, such as the evident privileging of the classical repertoire, the "crash censorship" of the late 60s and early 70s (104), and the "gradual decline of mass arts education" (94).

The second section of chapters, four through seven, concentrates on specific themes including dance music, *nueva trova*, Afro-Cuban folklore, and sacred music. In the fourth chapter, "Dance Music and the Politics of Fun," Moore highlights controversies surrounding dance music, which some critics at the time viewed as a "throwback to times of decadence" (107), and he also details specific reactions to jazz, salsa, and *timba*. He explores in depth the "music most closely associated with the Cuban Revolution" (135), *nueva trova,* in the next chapter, and explains how this music "contests boundaries," (167) at every turn. In six and seven the author explores the state's attitudes toward Afro-Cuban folklore and religious music. Although the government funded institutions devoted to the "performance of national folklore" (185), some critics suggest that such support came at a high cost. The eighth and final chapter focuses on changes in Cuba's economy and society after the Soviet Union's fall, and discusses the effects of current socio-economic developments.

The text has much to recommend it. Each carefully documented chapter provides the reader with a deeper understanding of how policies impacted Cuban society in general and the arts in particular. For example, the last chapter focuses first on the day-to-day reality of less support from the USSR, and then its very real impact on artistic production. The chapters are interconnected and build on each other, but each one could also be studied individually. Another merit of the work is how, although it is undoubtedly complex, all of the chapters are also quite accessible: thorough introductions and conclusions frame each chapter, while a fair sprinkling of lyrics and musical examples highlight discussions of rhythm and form, and unfamiliar vocabulary is nearly always put into context. In addition, extensive

endnotes as well as a glossary help make the book approachable for readers who may know little of the topic and/or are unfamiliar with specific slang or musical terms. Although the author points out that he hardly discusses some genres such as Cuban rock or rap, he does examine a broad range of musical expressions—from popular music to music of the academy to sacred music. In these discussions Moore points out the pros and cons of specific policies and situations, and cites numerous personal interviews from those both inside and outside of Cuba; these commentaries and his own awareness of biases serve him in presenting a balanced view of these divisive topics.

There are also some faults to the book that must be noted; for instance, the reality of Cuba's political situation impacted Moore's research in the country, and in some cases, as the author himself points out, data was inaccessible in Cuba, which made important documentation and statistics that could expand arguments and strengthen conclusions unavailable. At the same time, a more geographically expansive approach, one less centered on Havana, would have made for a stronger study. Also, the book's structure, with its different research approaches to the first and second sections, might seem a bit confusing as readers reach the later "case study" chapters, with their more specific focus and at times non-chronological approach.

Despite these limitations, the book is replete with important and fascinating information and analysis, and will serve as a significant contribution to many fields, including Ethnomusicology, Caribbean Studies, and inter-American Studies. While music in Cuba draws a great deal of attention, this particular aspect has not received the treatment that it deserves until now. Moore's work adds greatly to the knowledge of both scholars and students who seek to better understand the relationship between ideology and music in Cuba's past, present, and future, and gain a broader understanding of particular musical movements. Once again the author has produced a text that proves to be a challenging, fascinating read that will most certainly spark further discussion and investigation.

Bethany Beyer
University of California, Los Angeles

Contributors

Bethany Beyer is a Ph.D. student at the University of California, Los Angeles. She examines intersections of literature, music, and performance in the Caribbean and Brazil during the nineteenth and twentieth centuries, and focuses on how such connections cast new light on questions of mixture and translation in their various forms, be they cultural, racial, textual.

Eun-Kyung Cecilia Choi received a B.A. in Spanish Language and Literature from Korea University in Seoul, Korea; an M.A. in Spanish and Portuguese from Indiana University at Bloomington; and a Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures from the University of California, Los Angeles. Her research explores the theme of utopia in postmodern novels and films and its relationship to contemporary civil movements in the Southern Cone. She currently teaches as an Assistant Professor at Hobart and William Smith Colleges, New York.

Catalina Forttes Zalaquett se graduó en 1999 de Licenciada en Letras con Mención en Lingüística y Literatura Inglesa en la Pontificia Universidad Católica de Chile. El 2002 obtuvo la beca Fulbright para cursar un magíster en literatura en la Universidad de California, Santa Cruz. Su tesis de magíster "Reading and Writing from the Periphery: The Case of the *Revista de Crítica Cultural*" fue el resultado de su trabajo en las áreas de teoría crítica y literatura chilena. Actualmente es doctoranda del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Los Angeles. Su trabajo ha estudiado las literaturas de la producción del Post-Boom y la generación McOndo desde perspectivas comparadas y de género. En este momento realiza su tesis doctoral sobre el escritor chileno Alberto Fuguet.

Shimberlee Jirón-King received her Ph.D. from Stanford University in 2006. In addition to her work on María Amparo Ruiz de Burton, she has published on the works of Alejandro Morales, Tomás Rivera, and Ana Castillo.

Silvana Moreli Vicente Dias é mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Viviana Bosi.

O presente texto, "*Brasis calcados*? Provincianos na arena modernista", resulta de sua tese de doutorado, defendida em março de 2008, sob o título *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. Atualmente é pesquisadora-bolsista (nível 1) pela Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Débora Racy Soares is in her third year of doctoral studies at Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brazil. She received her M.A. in Brazilian Literature from Universidade Estadual Paulista (UNESP). Her primary field of research is contemporary Brazilian Literature, especially the poets from the 70's. She is currently working on her dissertation, which situates Antônio Carlos de Brito's poetry within the large discourse of sociology and philosophy.

Oriel María Siu es de San Pedro Sula, Honduras. Sacó su bachillerato en Literatura Latinoamericana y Estudios Chicanos en la Universidad Estatal de California, Northridge, donde también aportó al establecimiento del primer programa de Estudios Centroamericanos en Estados Unidos. Tiene una maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de California, Berkeley y presentemente cursa su doctorado en Literatura Centroamericana en la Universidad de California, Los Angeles. Es promotora de la literatura como arma cultural en contra del olvido y la pérdida de la memoria histórica colectiva. Forma parte del Centro de Desarrollo Cultural Centroamericano donde está contribuyendo a la creación del Museo de la Memoria Histórica Centroamericana en Los Angeles.

Maria Spitz is an Assistant Professor of Spanish in the Department of Modern Languages at South Dakota State University. She holds a Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures from Washington University-St. Louis. Her area of expertise is nineteenth and early twentieth century Spanish American Literature, with particular interest in *modernismo* and the *vanguardia*. She is currently working on a manuscript on Martín Adán, aided by a summer of research in the Colección Martín Adán at the Pontificia Universidad Católica in Lima, Perú.

Jesús Torrecilla es profesor en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Los Angeles. Su investigación se

centra en la literatura española de los siglos XVIII y XIX, Generación del 98, nacionalismo, marginalidad y relaciones de poder. Entre sus libros se encuentran: *La modernidad como invasión: guerras literarias del XVIII español* (2008), *España exótica: la formación de la imagen española moderna* (2004), *El Tiempo y los Márgenes: Europa como utopía y como amenaza en la literatura española* (1996), y *La imitación colectiva: modernidad vs. autenticidad en la literatura española* (1996).

Gabriela Venegas is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures at University of California, Los Angeles. She holds an M.A. in Literature and an M.S. in International Affairs from Florida State University. She obtained a B.S. in Universidad Católica Santiago de Guayaquil in Ecuador. Her research interests include twentieth and twenty-first century literature of Ecuador, Perú, and Chile, with a special focus on narrative fiction, literary journalism, visual studies (film and graphic art), and gender and migration studies.

CONTENTS

VOLUME XXXVII 2008

INTRODUCTION

ARTICLES

María Spitz. A Reconsideration of Martín Adán: The Case of *La casa de cartón*

Shimferlee Jiron-King. Breaking the Silence: Contesting Manifest Destiny in María Amparo Ruiz de Burton's *Who Would Have Thought It?*

Silvana Morelli Vicente Dias. *Brasis calcados*? Provincianos na arena modernista

Jesus Torrecilla. Tradiciones inventadas: el liberalismo de *Lanuza*

INTERVIEWS

Bethany Beyer, Oriel María Siu, Gabriela Venegas. La visión femenina ante el amor, la naturaleza y la historia: Una charla con Gioconda Belli

Catalina Fortes Zalaquett. Alberto Fuguet en conversación: "Mientras más diverso sea un país, más divertido. Un país que sólo escuche cueca me parece peligroso".

Eun-Kyung Cecilia Choi. Una charla con Diamela Eltit

REVIEWS

Franchetti, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. (Débora Racy Soares)

Moore, Robin D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. (Bethany Beyer)

CONTRIBUTORS